

PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

103

ARTE

CASTELNUOVO: *Vetrate italiane* - GHIDIGLIA QUIN-
TAVALLE: *L'oratorio della Concezione a Parma* -
EMILIANI: *Orazio Gentileschi: nuove proposte per il
viaggio marchigiano*

Antologia di critici

Antologia di artisti

LUGLIO

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1958

PARAGONE

Rivista di arte figurativa e letteratura

diretta da Roberto Longhi

ARTE

Anno IX - Numero 103 - bimestrale - luglio 1958

SOMMARIO

ENRICO CASTELNUOVO: *Vetrate italiane* - AUGUSTA GHIDIGLIA QUINTA-
VALLE: *L'oratorio della Concezione a Parma* - ANDREA EMILIANI: *Orazio
Gentileschi: nuove proposte per il viaggio marchigiano*

ANTOLOGIA

Di critici: *Una lettera sul colore di G. Bettino Cignaroli (r. l.)*

Di artisti: *Un polittico di Segna di Bonaventura (F. Zeri) - Due eser-
citazioni lombarde (F. Zeri) - Un disegno del Guercino giovane (A. Griseri) -
L'unica opera firmata di Luca de Wael (W. Suida)*

Redattori:

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA,
GIULIANO BRIGANTI, RAFFAELLO CAUSA, MINA GREGORI,
ROBERTO LONGHI, ILARIA TOESCA, CARLO VOLPE,
FEDERICO ZERI

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

CASA EDITRICE SANSONI
Viale Mazzini, 46 - Firenze

★

*Sei fascicoli dedicati all'arte figurativa
si alternano nell'annata a sei fascicoli dedicati alla letteratura*

★

Prezzo del fascicolo artistico	L. 900
(estero L. 1100)	
Prezzo del fascicolo letterario	L. 500
(estero L. 700)	
Abbonamento alla sez. Arte	L. 4800
Abbonamento alla sez. Letteratura	L. 2700
(estero L. 6000 e L. 3700)	
Abbonamento cumulativo	L. 7500
(estero L. 9500)	

ENRICO CASTELNUOVO
VETRATE ITALIANE

IL LABORIOSO fervore degli studi sulle vetrate che da qualche tempo va riprendendo in Europa e di cui si ebbero i primi smaglianti risultati nelle mostre tenutesi nel dopoguerra in Svezia (Visby, 1945), Svizzera (Zurigo, 1945/6; Basilea, 1948), Germania (Colonia, 1946/7; Monaco, 1947; Esslingen e Ulma, 1950), Olanda (Rotterdam, 1952), culminate in quella mirabile svoltasi a Parigi nel Museo delle Arti Decorative nel 1953¹, ha dato prova, negli ultimi anni, di un vigore crescente. Ne è concreta testimonianza la pubblicazione dei primi volumi del *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, la gigantesca impresa internazionale (sono previsti all'incirca una settantina di volumi) capeggiata dal professore Hahnloser, cui si deve recentemente la pubblicazione di un ottimo studio sulle vetrate della cattedrale bernese. Come meritato omaggio all'animatore della grande opera il primo volume del *Corpus* è appunto dedicato alle vetrate svizzere del XII e XIII secolo, ed è redatto da Ellen J. Beer, una scolara dello Hahnloser già nota per il suo precedente studio sulla rosa della cattedrale di Losanna; il secondo testé uscito (1958) è redatto dal Wentzel e verte sulle vetrate sveve tra il 1200 e il 1350, cioè principalmente su quelle delle tre chiese di Esslingen sul Neckar.

Se questa è l'iniziativa di maggiore respiro e di più ampio richiamo essa non viene certo isolata a testimoniare di quella ripresa di interessi di cui si è detto, e basti accennare alle recenti pubblicazioni del *Peter Hemmel Glasmaler von Andlau* (1956) di Paul Frankl e del freschissimo volume su *Le Vitrail Français* (1957), raccolta di studi sulla storia delle vetrate in Francia, patrocinata dal Museo delle Arti Decorative di Parigi, cui hanno collaborato nomi illustri della storia dell'arte francese, come Marcel Aubert, André Chastel, Jean Lafond, Louis Grodecki ecc.

Non apparirà quindi sorprendente, in questo contesto, che il primo volume di una lussuosa serie di cui si è fatto committente un importante istituto bancario verta appunto su *Le vetrate italiane*. Ne è autore il professore Giuseppe Marchini, uno dei redattori della sezione italiana del *Corpus* anzidetto per cui sta ora preparando il volume sulle vetrate umbre.

Delle *Vetrare italiane* (Electa Editrice) sono nominalmente uscite ben due edizioni: la prima nel 1955 riservata al grande istituto bancario che se ne è servito per le sue strenne, la seconda, nel 1956, immessa alla comune distribuzione. Nessun cambiamento — o quasi — è però intervenuto tra le due edizioni, neppure per ovviare ad alcuni ben caratterizzati sbagli di stampa, quali ad esempio la data 1423/4 per la decorazione di Giovanni da Udine della cupola della sacrestia nuova di San Lorenzo (pag. 232, nota 85), o quella, più ingannatrice e deviante, del 1446 (invece di 1466) per le vetrate di Giacomo da Ulma e Michele di Matteo nella cappella dei Notari in San Petronio (pag. 229, nota 66). Ma, ove tutto fosse qui, si tratterebbe di pecche men che veniali se si considera che è questa la prima storia delle vetrate italiane la cui mancanza denunciava, ancora recentemente, Pietro Toesca.

Per valutare su quali precedenti basi di studi sorga questa opera e quale sia l'originale contributo che apporta sarà opportuno di riandare, per sommi capi, alle vicende degli studi in questo campo.

La storiografia italiana sulle vetrate ha una vicenda lunga e, inizialmente almeno, gloriosa. Ai primi posti vanno collocati infatti i trattati tecnici, da quello di Antonio da Pisa sullo scorcio del Trecento, al capitolo dedicato dal Cennini all'arte di dipingere su vetro, al trattatello dell'anonimo senese del primo quattrocento pubblicato dal Lusini, all'*Arte vetraria* del Neri infine (1609), destinata a conoscere in Europa una larga fortuna². Oltre a questi titoli di gloria la cultura italiana ne vanta un altro del pari rilevante, quello di poter contare il primo storiografo della tecnica, Giorgio Vasari che sommari accenni ne diede nella vita di Guglielmo da Marcillat e nella 'Introduzione alle 3 arti del disegno'³. Ma in epoca più moderna, nell'ottocento, la posizione della cultura italiana in questo campo è nettamente in arretrato rispetto a quella di molti altri paesi: Francia, Germania, Inghilterra. In questo periodo i primi ad occuparsi delle antiche vetrate italiane furono due nordici: l'austriaco Semper (*Die farbigen Glasscheiben im Dom zu Florenz* in 'Mitt. der K. K. Central-Commission', 1872) e il tedesco Thode che nel suo libro su Francesco d'Assisi (1885) diede una prima descrizione degli importantissimi cicli assisiati (*Beschreibung der Glasmalereien in S. F. zu Assisi*, pag. 545 s.). E se tra la metà dell'ottocento e i primi anni del '900 il Lisini, il Milanese, il Poggi, il Fumi e tanti altri pubblicarono un prezioso ma-

teriale documentario cui presto si aggiunse l'accurato spoglio degli archivi assisiati fatto dal Giusto (*Le Vetrate di San Francesco d'Assisi*, 1911); e se anche venne in questo tempo pubblicata la prima monografia dedicata a un pittore su vetro (*Guglielmo da Marcillat* di G. Mancini, 1909) una critica storica e stilistica di largo respiro era ancora mancante, mentre da tempo oltralpe avevan visto la luce le classiche opere del De Lasteyrie, del Westlake, dell'Oidtmann ecc. Un primo profilo generale è quello abbozzato nella monumentale monografia del Monneret de Villard dedicata alle vetrate del Duomo di Milano (1918/20) e successivamente la più sicura traccia dalle origini a tutto il trecento fu quella contenuta nei due volumi della storia dell'arte italiana di Pietro Toesca (1927 e 1951) che già da tempo all'argomento aveva volto la sua attenzione (*Vetrate dipinte fiorentine*, in 'Bollettino d'Arte', 1920). Negli ultimi tempi sono da ricordare principalmente la monografia del Carli sulla antica vetrata del Duomo di Siena (1946) e le proposte del Ragghianti e della Wittgens per rivedere la sistemazione delle vetrate milanesi proposta dal Monneret e per affacciare, nel tempo stesso, l'ipotesi di un'attività del Foppa in questo campo. Nel frattempo studiosi tedeschi e inglesi indagavano sul patrimonio vitreo italiano, e basti qui citare tra le pubblicazioni più significative il libro del dilettante-viaggiatore Sherrill (1913), i più seri studi della Van Straelen (1936) e del Lane (1949) sulle vetrate fiorentine, e, dopo il capitolo dedicato alle vetrate nell'opera del Kleinschmidt (1915) in cui per la prima volta venivano pubblicate in modo leggibile le foto delle vetrate assisiati⁴, il fondamentale studio del Wentzel sulle più antiche vetrate della chiesa superiore (1952).

L'Italia così non aveva conosciuto che in minima parte⁵ quel vivace movimento di studi che aveva caratterizzato l'Ottocento francese e ciò anche perché la rivalutazione del medio-evo non fruendo qui di particolari spinte di carattere ideologico-politico si svolse con molto ritardo rispetto agli altri paesi. Anche l'interessante fenomeno delle vetrate dei Bertini a Milano non è se non un fatto di 'troubadourisme' presto in ritardo: il movimento 'romantico-scientifico', quello dei Didron, dei Viollet Le Duc, che ha portato in Francia alle vetrate 'des archéologues' e di converso a un approfondimento degli studi sui testi antichi in Italia è mancato. Avrebbe potuto aiutarlo l'infaticabile matita del D'Andrade, che però di vetrate non si occupò particolarmente.

Si aggiungerà che non avendo avuto l'Italia una produ-

zione cospicua di vetri profani essa non poté contare figure di collezionisti sul genere di quelli tedeschi e svizzeri dell'Ottocento, dato che certo non si può considerare di cultura italiana per il solo fatto di essere nato a Gressoney St. Jean, il Vincent che riunì una splendida collezione a Costanza⁶. Né questo è tutto; dall'Italia infatti non è venuto alcun contributo all'approfondimento dei più complessi e generali problemi della storia della vetrata: quali quelli del loro rapporto con l'architettura, quelli tecnico-compositivi dell'evoluzione dell'armatura, quelli del significato culturale e spirituale della pittura su vetro infine, che in Germania sono stati impostati dallo Schmarsow, dallo Engels, dal Wentzel e in Francia dal Grodecki⁷.

Questa situazione ha influito probabilmente su quello che ci sembra un pericoloso errore di questo volume italiano, il perpetuarsi cioè di un grave equivoco derivante dalla inadeguata valutazione delle esigenze e delle caratteristiche proprie della pittura su vetro.

Non è questo il luogo di riprendere la tormentata questione se le diverse 'tecniche' abbiano un autonomo peso nel campo delle 'forme' ed esigano quindi discorsi diversi e trattazioni separate oppure debbano essere accomunate, per chi si pone a studiarle, dal canone di un metodo universale. Piuttosto è da rilevare che trattando una storia di monumenti vitrei si debba partire dalla considerazione che non è possibile affrontare tali testi figurativi allo stesso modo con cui si affronterebbe, ad esempio, una serie di dipinti su tavola. E ciò in quanto esiste uno specifico problema che è abbastanza tipico, se non esclusivo, delle vetrate: quello del rapporto tra l'artista che dà il cartone dell'opera e il maestro vetraio che taglia i vetri colorati, li dispone nell'armatura, e, soprattutto, li dipinge a grisaille. Frequentemente le due operazioni, specie in Italia, non sono dovute alla medesima persona. Esiste quindi la possibilità che da un cartone mediocre si arrivi a una vetrata eccezionale, quando soccorra il pittore l'intervento di un maestro vetraio di grande ingegno (si veda il caso della Cappella dei Notai in San Petronio appunto ove i disegni di Michele di Matteo sono stati tradotti in vetro dal miracoloso Giacomo da Ulma), oppure che si dia il caso opposto, quando un buon artista non si preoccupa minimamente né delle esigenze del mezzo, né di come venga realizzato il suo cartone, caduto nelle mani di poco abili maestri. Il secondo caso più increscioso ed usuale è purtroppo quello che si verifica in molte delle vetrate del

Duomo di Firenze, cui l'autore tributa un'ammirazione spesso eccessiva (ventidue tavole a colori su ottanta!) mentre molte, in particolare quella di Andrea del Castagno, appaiono di una grossolanità innegabile. Il problema potrà naturalmente presentarsi con minore o maggiore importanza a seconda dei vari luoghi, delle varie culture ed eredità figurative. Esso è particolarmente grave per l'Italia ove la mancanza di una grande e consistente tradizione di pittura su vetro poté avere come conseguenza anche una certa svalutazione del fenomeno rispetto alle 'tecniche-guida' della pittura murale o su tavola. Una simile situazione era per contro impensabile in Francia ove i cicli di Saint Denis, di Chartres, Bourges, Le Mans, Sens, della Sainte Chapelle ecc. ecc. avevano conquistato alla vetrata un posto d'onore nelle tecniche pittoriche che nessuno si azzardava a contestarle. Là sarebbe stato impossibile che un pittore di gran fama disdegnasse di curare direttamente o di sorvegliare l'esecuzione di una vetrata di cui aveva dato il cartone. Dati i risultati è giocoforza credere che questo in Italia fosse ad un certo momento possibile, anzi normale. Forse che a Firenze i cicli vitrei delle finestre di Santa Croce potevano contendere la palma agli affreschi delle pareti? Forse che mai l'interno di una chiesa toscana avrà conosciuto il misterioso e magico brillare di ametiste, di topazi, di berilli, di turchesi, di lapislazzuli, di zaffiri che filtran la luce spiovente dalle alte finestre della navata, o i cupi fulgori che si accendono a un tratto in fondo alle buie cappelle delle cattedrali gotiche? Non sarà inutile ricordare qui quel brano di una lettera del Tasso 'retour de France' che lo Chastel pone in apertura del suo capitolo nel già citato *Vitrail Français*: 'Non vi è poi opera di pittura e di scultura, se non rozza e disproporzionata; se forse tra le pitture non vogliamo porre le finestre di vetro colorite ed effigiate, le quali in moltitudine grandissima sono degne d'ammirazione nonché di lode, così per la vaghezza e vivacità de' colori come anco per lo disegno e artificio delle figure. Ed in questa parte hanno i francesi che rimproverare gli italiani; perché l'uso dell'arte de' vetri che presso noi è principalmente in pregio per pompa e per delizia de' bevitori, è da loro impiegata ne l'ornamento delle chiese di Dio e nel culto de la Religione'.

Il non aver chiarito bastantemente questi problemi malgrado gli accenni che ne sono fatti in varie pagine del libro, e il non aver sottolineato gli aspetti più esclusivi e peculiari di una tecnica che s'imparenta agli smalti translucidi e

all'antichissima arte delle gemme artificiali⁸ sono causa di una certa distorsione ottica che ci sembra falsare il quadro e la fisionomia della storia delle vetrate italiane. Non sapremmo infatti come concordare con l'autore là dove dice (pag. 38) a proposito delle vetrate della facciata di Santa Maria del Fiore — che son pure le migliori eseguite dal Ghiberti — che 'con tali saggi la vetrata italiana raggiungeva le vette più alte'⁹. È questo un posto che ci pare spettare se non alle stupende vetrate oltremontane di Assisi che, pur destinate ad avere risonanze e ripercussioni nel nostro paese, rimangono uno straordinario inserto straniero nell'organismo dell'arte italiana, alla grande vetrata absidale del Duomo d'Orvieto, eccezionale pala di smalto translucido, esempio illustre di cui occorre tener conto per valutare quale sia stata la originale fisionomia del gotico italiano. Non si scorga in questa affermazione solo l'espressione di una opinabile preferenza; il fatto è che la grande vetrata di Orvieto, sia che se ne consideri nei risultati la perfetta fusione tra il pittore e il vetriero, sia che si avverta la sottigliezza con cui le magiche qualità di preziosità translucida, supremo privilegio di questa tecnica, sono state sovranamente sfruttate, sia che se ne considerino infine gli organici rapporti con l'architettura dell'edificio, appare il risultato più valido e originale dell'intera storia delle vetrate italiane. Ciò premesso sarà ora il caso di affrontare la serie delle più particolari osservazioni che la lettura del volume suggerisce.

Uno dei più ardui e interessanti problemi che si pone a chi indaga sulle vicende delle vetrate italiane è quello dei cicli vitrei assisiati. La Basilica di San Francesco di Assisi è il centro onde si diparte la storia delle vetrate in Italia. I responsabili dell'eccelso cantiere che in alcune irripetibili occasioni daranno prova di eccezionali doti di preveggenza e di giudizio, e che avevano voluto edificata la loro chiesa secondo i dettami della più avanzata architettura dimostrarono una inusitata modernità di vedute quando, sul modello degli edifici di oltralpe, presero la risoluzione di ornare di translucidi vetri colorati le finestre della chiesa superiore. Il problema ha avuto recentemente un illuminante avviamento dall'articolo del Wentzel¹⁰ che con un'esauriente serie di accostamenti stilistici e iconografici ha dimostrato l'origine tedesca delle più antiche vetrate della chiesa superiore, quelle dell'abside, sottolineandone motivi e moduli prevalentemente arcaici, tardo-romanici. Tutti gli elementi conducono a ravvisare l'origine di queste opere nella persi-

stente atmosfera arcaicizzante che si attardava nella Germania della prima metà del Duecento (Vetrates di San Cuniberto di Colonia, v. 1220/30, di Santa Elisabetta di Marburg, v. 1225/50; finestre di Jesse del duomo di Friburgo e di quello di Ratisbona, vetrate del San Marco di Goslar, del Duomo di Merseeburg, della chiesa dei francescani di Erfurt ecc.)¹¹ quando in Francia erano già stati collocati i vetri di Chartres e stavano per essere messi in opera quelli della Sainte Chapelle. Gli elementi romanici di questa cultura si esplicavano nei fregi, nelle bordure, negli ornati a palmette e ad acanti, nel persistere di elementi arcaicizzanti nei bordi a perline, nelle architetture, nella decorazione degli sfondi, mentre qua e là nei personaggi si facevano strada i modi gotici della statuaria monumentale. Lo stesso mondo si ritrova ad Assisi nelle tre vetrate dell'abside con le Concorde tra il vecchio ed il nuovo testamento /*tav. 1/*. Questi i risultati della decisiva indagine del Wentzel. Il potersene valere, come ha fatto il Marchini, contribuisce così all'ottimo inizio del volume, ma il passo successivo, sempre ad Assisi, è assai più malagevole, proprio perché si tratta di un terreno assai meno lavorato. Vogliamo riferirci al gruppo mirabile che fa capo alla grande quadrifora del transetto sinistro /*tav. 2-5/* e comprende anche due finestre della navata. Gli elementi gotici che qui si affermano dominanti fanno ritenere all'autore di essere di fronte all'opera di un nuovo atelier, francese questa volta, e portatore di una cultura più moderna, che si sostituisce all'atelier tedesco e alle sue influenze. Non viene però additata una più stringente determinazione stilistica di questo atelier ed anche la sua collocazione temporale è appena suggerita dal vago rapporto istituito tra la gamma cromatica della quadrifora e quella delle vetrate della Sainte Chapelle, che verrebbero quindi a costituire un termine post quem. Ma se di cultura francese si tratta, a che centro risale e a che data? Ecco due problemi di rilievo cui non viene data risposta. Né sarà forse possibile il farlo sino a che la pubblicazione degli ulteriori volumi del *Corpus* non abbia tratto alla luce il ricchissimo tesoro delle vetrate europee, di cui moltissime sono ancora inedite, permettendo più stringenti confronti. Si noti però in ogni caso che l'indiscutibile accento gotico non è prova sufficiente di diretta paternità francese, e che anzi la marcata accentuazione espressiva della quadrifora del transetto sinistro (Madonna col Bambino e due profeti in una delle rose, storie della Genesi) in un momento che, per quanto si può indurre dalle bordure a fogliami

naturalistici, dalla architettura delle edicolette che ospitano le sante e dalle candide colombe che vi si posano, nonché da alcuni appena accennati approfondimenti spaziali ¹² non può situarsi molto prima dell'ultimo decennio del XIII secolo. Ancora una volta, per contro, le particolari inflessioni del linguaggio ci riportano verso le terre dell'impero. Si tratta del linguaggio gotico francese nella particolare interpretazione che ne viene data nel mondo tedesco. Per i pochi rapporti che si potrebbero stabilire con le vetrate di Saint Urbain di Troyes ¹³, molti più ve ne sono con la singolare fusione di elementi francesi e germanici tipica dell'ampia area culturale che si estende da Strasburgo a Vienna e che abbraccia l'Alsazia, la Svizzera, la Germania Meridionale e l'Austria. Non è possibile per ora giungere a più stringenti precisioni, ma è certo che quel lussureggiante trionfo di foglie naturalistiche quasi esibito e sfoggiato, quelle esuberanti espressioni degli affetti che marciano i volti dei personaggi, quelle barbe, quelle chiome irsute, dure e ritorte come trucioli di ferro che caratterizzano questa vetrata di Assisi possono essere ricondotti a molti esempi di questa regione, da Mulhouse a Graz ¹⁴. Uno dei più stringenti è quello che si può istituire con le ancor inedite vetrate dell'abbazia di Hauterive, vicino a Friburgo, in Svizzera ¹⁵, ove però precisi motivi spaziali indicano una datazione un poco più tarda.

A questi due esempi, quello più antico dell'abside, quello più moderno del transetto sinistro, vanno ricondotte tutte le altre vetrate della Chiesa Superiore; si tratta di ricostruire come esse si susseguano nel tempo. Uno dei punti più oscuri dell'intera questione è la datazione della vetrata del transetto destro /*tav. 6-7*/ che generalmente viene considerata opera di maestri italiani sotto l'influenza delle vetrate germaniche dell'abside ¹⁶. Ai modi stilistici di questa sono improntate altre quattro vetrate della navata, (per es. *tav. 9*) che peraltro come 'mise en page' dipendono chiaramente ¹⁷ dai due prototipi lasciati dal Maestro del transetto sinistro, cioè dalle due vetrate dedicate rispettivamente ai Santi Andrea e Jacopo, Giovanni Evangelista e Tommaso (Marchini, figure III e VI) /*tav. 8*/. Queste finestre sono dunque con certezza posteriori a quelle del Maestro del Transetto sinistro. Ma quanto alla quadrifora del transetto destro gli interrogativi restano aperti: ha ricevuto la sua invetriatura dopo l'abside, cioè dopo il 1240 circa, e prima del transetto sinistro, cioè prima del 1280/95 circa, oppure immediatamente dopo quest'ultimo per opera

di maestranze che, pur risentendo maggiormente dell'influenza delle antiche vetrate dell'abside più comprensibili alla loro mente e agli orientamenti della loro cultura, avevano studiato anche i gotici modelli non appena arrivati dal Nord? È questo il nocciolo della questione. Un avviamento alla risoluzione del problema, che non fruisce di particolari illuminazioni nel libro del Marchini, può essere fornito da alcune osservazioni.

Una testimonianza che appare difficilmente refutabile a favore di una dipendenza delle vetrate del transetto destro da quello di fronte è offerta dalla bordura a foglie naturalistiche della lancetta con le 'Apparizioni degli Angeli', contrastante con il più antichizzante fregio ad arcature della lancetta vicina. Al culmine di essa prorompono dai tralci due foglie di vite, in tutto e per tutto simili a quelle che ornano il bordo della 'Vetrata delle Vergini' nel transetto sinistro¹⁸. Non si tratta, come intende il M., di 'accenni a nuove gotiche avvisaglie', ma di qualcosa di più concreto: di una prova precisa che la vetrata di fronte era già montata e attirava gli sguardi. Si aggiunga a questo il trattamento più naturalistico e riconoscibile dei fogliami degli alberi nella scena del 'Cristo con le Pie Donne' della lancetta con 'Le Apparizioni di Cristo' testualmente ripreso da quello adottato nella quadrifora di fronte e non derivato dalle vetrate dell'abside ove foglie e fronde venivano stilizzate in modo assai diverso e più astraeante. Si noti infine che un certo tipo di nimbi istoriati a gigli trova i suoi primi e più begli esempi ad Assisi nella Madonna col Bambino della grande quadrifora del transetto sinistro e nella vetrata con storie di San Tommaso del medesimo autore prima di esser ripreso abbondantemente nella quadrifora del transetto destro e in alcune delle altre finestre della navata. Non appare possibile che questi elementi decorativi nuovi siano apparsi per la prima volta in un contesto così arcaico e ritardatario come la bifora delle 'Apparizioni' e da questa siano passati in opere di tanto più nuove e moderne come quelle del Maestro del Transetto sinistro. È chiaro per contro che questi elementi sono stati introdotti con i nuovi testi gotici. Se erano soprattutto gli elementi decorativi a venire ripresi ciò accadeva perché le novità stilistiche apportate dalle vetrate gotiche erano troppo rivoluzionarie e avanzate per essere bene intese dai maestri italiani. Non ci pare che possano sussistere dubbi: anche la vetrata arcaicizzante del transetto destro è posteriore a quella del transetto sinistro e contemporanea a quelle

della navata. È quindi verisimile che qualche decina d'anni dopo l'invetriatura dell'abside l'innalzamento delle vetrate del transetto sinistro abbia fatto riprendere i lavori alle finestre della chiesa superiore determinandone il tono e la generale fisionomia.

Una persistente influenza di motivi germanici si nota anche nelle vetrate della chiesa inferiore, che si scalano nella prima metà del XIV secolo, almeno per quanto riguarda incorniciature e motivi decorativi. Il tipo di compassi mistilinei che inquadrano le immagini si ispira senza dubbio a modelli germanici (San Cuniberto di Colonia, Duomo di Strasburgo, Duomo di Naumburg) e particolarmente austriaci, stiriani (Walpurgiskapelle di St. Michael presso Leoben, St. Nikolaus di Tragöss). Si noterà però come le incorniciature pur richiamandosi a schemi germanici tipici e canonizzati propongono talvolta, nell'ambito di questi, nuove, intelligenti, soluzioni decorative, come nel caso della cappella di San Ludovico ove in due lancette della vetrata, disegnata dal maestro delle vele di Santa Chiara, i margini di compassi sono trattati come i disegni di un pavimento cosmatesco, con uno spirito cioè completamente 'du cru'.

Un altro elemento transalpino di straordinaria importanza è la presenza, al sommo della più antica vetrata della chiesa inferiore, quella della cappella di San Giovanni Battista, di due stupende grottesche, due dragoni a testa umana di eccezionale qualità. Tema questo, che verrà ripreso nella vetrata della cappella di San Ludovico, di singolare e raro rilievo nella storia della cultura gotica italiana, che si rifà ad esempi franco-inglesi forse ancora una volta attraverso una mediazione germanica¹⁹.

Anche qui le vetrate più antiche hanno dato il tono al resto della decorazione ed anche qui forti sono i rapporti tra le singole vetrate, malgrado esse si rifacciano a maestri diversi e siano anche differenziate cronologicamente. Si veda il caso ad esempio di una delle vetrate della cappella di Santa Caterina che riprende il tipo medesimo dei medaglioni polilobi della più antica vetrata di San Giovanni Battista, o quello degli angeli nei triangoli delle rose sempre della vetrata della finestra di Santa Caterina, esattamente ricalcati su quelli della vetrata della cappella di San Ludovico. E molti altri esempi si potrebbero addurre, tutti concordi nel confermare l'ipotesi che al di là della diversità dei maestri autori dei cartoni, dovette esistere una continuità

di atelier, comprovata inequivocabilmente dalla persistenza di certi motivi decorativi.

Si stacca parzialmente dal quadro generale la fisionomia della vetrata della cappella di Sant'Antonio. Derivazioni oltremontane sono anche qui, ad esempio il Soldano che condanna a morte i missionari francescani è rappresentato con le gambe accavallate, in modo da ricordare l'antica consuetudine iconografica oltremontana esemplificata ad Assisi dalla tomba di Filippo di Courtenay. Non del tutto convincente è la distinzione che l'autore propone, dai pannelli vitrei in due gruppi, l'uno comprendente i pannelli di sinistra che farebbe capo a un maestro di derivazione giottesca vicino al Maestro delle Vele e a quello della Cappella della Maddalena, l'altro, comprendente i pannelli di destra, opera presunta di un senese prossimo al 'Maestro della volta del transetto sinistro', cioè a Pietro Lorenzetti. Ci sembra piuttosto che l'autore dei cartoni dei due gruppi — con tutta probabilità un'unica persona — possa essere un esponente della 'fronda' giottesca assisiata, sul tipo di quel maestro che nella Cappella di San Niccolò diede prova, nella scena della 'Decollazione interrotta' delle sue fanatiche curiosità spaziali, analoghe a quelle che qui si sfogano nel fondale della 'Predica di Sant'Antonio' con le sue mensolette, i suoi lacunari, i suoi sguanci profondi, nel 'Miracolo della gamba risanata' e nel 'Sant'Antonio assalito dal demonio'. È poi da rilevare in queste scene il vigile interesse ritrattistico che produce i suoi migliori risultati nei volti degli uditori della 'Predica di Sant'Antonio' e negli spettatori del 'Miracolo della Gamba Risanata'. Questi incontri di curiosità spaziale e di viva attenzione ritrattistica possono aver avuto qualche peso sulla formazione di un giovane pittore che in quegli anni frequentava di certo Assisi: Matteo Giovannetti da Viterbo.

Il passo è breve tra questa vetrata e quella absidale del Duomo d'Orvieto, non per particolare simiglianza di disegno, ma per una straordinaria perizia di esecuzione che andrà messa in conto al maestro vetraio Giovanni di Bonino. Questo splendente capolavoro del nostro trecento meriterà al più presto una illustrazione integrale. Potranno così, attraverso un accurato confronto con le sculture, essere avviati a soluzione i problemi posti dal disegno di questa vetrata, che dal Toesca è accostata al Maitani. Essa, che i documenti dicono terminata nel 1334, presenta in molti pannelli coincidenze addirittura palmari con i Profeti attorno ad Abramo, nei primi registri del terzo pilastro della facciata, che sem-

brano essere di un po' anteriori a questa data. Al medesimo esecutore, ma non allo stesso autore è dovuta la bella 'Crocifissione' del Museo di Perugia, che per certi suoi icastici tratti sembra piuttosto alludere a un maestro umbro diverso da quelli che lavoravano alle sculture del cantiere orvietano.

Siena riserba una delle sorprese del libro del M.: la pubblicazione di un inedito pannello con San Michele Arcangelo conservato in Palazzo Pubblico, indiscutibilmente opera di Ambrogio Lorenzetti. Ma il problema principale, quello dell'occhio del coro del Duomo, non riceve nuove illuminazioni. L'autore fa qui sue le conclusioni della monografia del Carli²⁰ cioè paternità duccesca ed esecuzione verso il 1288, una datazione quest'ultima che lascia qualche perplessità. Si noteranno qui molti elementi che indicano una probabile influenza assisiata; innanzitutto i compassi 'alla tedesca' che incorniciano i quattro protettori di Siena, poi le foglie naturalistiche che ornano le cornici ove son racchiusi gli Evangelisti Giovanni e Matteo e che si dispongono tra i compassi con i Santi protettori. Gli elementi assisiati farebbero pensare a un'influenza non solo delle vetrate del transetto sinistro, ma anche addirittura delle più antiche della chiesa inferiore, non anteriori ai primissimi anni del '300. E anche alcuni approfondimenti spaziali vengono a confermare questa datazione, in particolare il gradino, aggettante fortemente dalla cornice, del trono di Marco, ben più sorprendente della arcaica sistemazione del gradino del trono nell' 'Incoronazione'. Sono già state notate²¹ le intelligenti soluzioni spaziali dello scomparto centrale con l' 'Assunta' (sarà utile un confronto con l' 'Assunzione di Cristo' nella rosa della quadrifora del transetto destro di Assisi) ma non sarà inopportuno notare come le quadrettature del fondo più che all'ornato di una miniatura, come nel caso della Madonna dei Francescani, inducono a pensare all'armatura di una finestra contro cui si staglia, su di un piano ulteriore, la mandorla della Vergine portata in cielo dagli angeli che con le ali e coi piedi in più punti interrompono, a sottolineare la profondità spaziale, i contorni della cornice²².

A Pisa, patria di Maestro Antonio, poche vetrate rimanevano in tempi moderni, e purtroppo su quelle poche ha ancora inferito la guerra. Soprattutto deplorabile è la perdita quasi totale della vetrata absidale di San Paolo a Ripa d'Arno, testimonianza di eccezionale qualità, forse di una stretta ascendenza bizantina come dice l'autore, certo di uno strettissimo contatto, ancora una volta, con la cerchia assisiata

(tondi con busti già nella Cappella di S. Pietro di Alcantara della chiesa inferiore); e che ospitava in basso due pannelli di altra origine, resti di una vetrata disegnata, a quel che sembra, da Rossello di Jacopo Franchi.

Resta Firenze a completare il quadro della medievale pittura su vetro in Italia. Nè sarà il caso di soffermarci troppo su un argomento che, in una grande scarsezza di studi, ha già fruito di certi approfondimenti. Ancora una volta andranno notate influenze di Assisi, vero centro di diffusione delle vetrate in Italia: i compassi polilobi (vetrate di Maso e pannelli più antichi del finestrone centrale a S. Croce), la presenza di alcuni elementi decorativi (nei pannelli attribuiti ad Agnolo Gaddi del finestrone centrale di S. Croce si ritrovano piastrelle vitree con un ornamento cruciforme analogo a quello che ritorna in varie scene della vetrata di Sant'Antonio), l'abbondanza del fogliame naturalistico fitto e lussureggiante nei bordi (vetrate della Cappella Baroncelli attribuite a Taddeo Gaddi). Si tratta di una serie di elementi che riguardano più i maestri vetrai che gli artisti autori del disegno, ma che dovrebbero venire studiati più attentamente per ricostruire i rapporti esistenti con gli ateliers francesi e tedeschi, e cioè se essi fossero diretti oppure mediati attraverso Assisi. Del resto una volta di più nei cicli di Santa Croce si potrà avere la conferma di quanto influisca sulla qualità di una vetrata la personalità dell'esecutore. Risultati assai notevoli vengono raggiunti, per esempio, nelle vetrate della Cappella Baroncelli ove il fregio a tralci di vite sfavilla per un continuo, caleidoscopico, alternarsi di colori: le foglie ora gialle ora verdi brillano su un fondo rispettivamente rosso e blu; si aggiunga in molti elementi decorativi l'accostamento del giallo e del viola, e si avrà un ricordo, per quanto pallido, del luminoso incanto degli sfondi nella splendida vetrata di Sant'Antonio in San Francesco di Assisi. In un altro caso l'alta qualità del disegno non sostenuta da un adeguato mestiere darà esiti diversi. Ci riferiamo qui alla vetrata superiore della Cappella Bardi, attribuita a Giotto dal Marchini e di cui il Bologna²³ ha proposto recentemente la restituzione al Maestro di Figline. Sempre a Santa Croce invece, di un livello indiscutibilmente alto e maggiore, mettiamo, dei vetri attribuiti a Maso nella Cappella Bardi di Vernio, è la grande vetrata absidale che traduce un disegno di Agnolo Gaddi. A Santa Maria Novella gli accesi riflessi dell'occhio della facciata, opera di Andrea Bonaiuti come già dal 1920 riconobbe il Toesca, sorpassano assai le opere che di lui si vedono

nel vicino Cappellone degli Spagnoli: l'arida⁷⁷ secchezza del disegno è riscattata dall'intensità coloristica del vetro translucido, trattato da una mano geniale.

In Orsanmichele è uno dei più bei cicli vitrei di Firenze; qui il suolo sparso di trifogli come già a Santa Croce nelle più antiche vetrate della cappella absidale e in quelle della Cappella Baroncelli, le piastrelle grafiti che smaltano i muri, gli ornati dei margini, la cupa densità del colore arrivano nelle scene migliori a magici risultati di rutilanti fulgori assai superiori a quelli della maggior parte della pittura fiorentina contemporanea. La Storia del Monaco peccatore per esempio in cui il corpo vestito d'oltremarino è travolto dalle onde verdi, sottili e flessuose come fili d'erba, del fiume che scorre tranquillo tra greti sassosi ove grandi dalie rosse e gialle spalancano le loro corolle tra arbusti e alberelli mentre un demonio ametista che appena spicca sul cielo di zaffiro contende alla Vergine l'anima dell'annegato è un indimenticabile capolavoro che non ha confronto nelle scarse opere che sono state accostate al nome di Ambrogio di Baldese cui l'attribuisce il Marchini. Di assai diminuita qualità, certo opera di una bottega diversa che forse lavorerà poi in Duomo è la Presentazione al Tempio per cui il M. propone il nome di Lorenzo Monaco. L'eccezionale livello delle più belle storie di Orsanmichele si ritrova invece nelle storie di San Giacomo, nella parte bassa della grande vetrata absidale di San Domenico a Perugia, Quest'ultima fu eseguita su disegni di Mariotto di Nardo probabilmente dal domenicano fra' Bartolomeo di Pietro da Perugia, il cui nome — che va ricordato nella storia delle vetrate italiane — ricorre in basso assieme a quello del pittore. Ma evidentemente anche la parte avuta da Mariotto di Nardo nel controllo della traduzione dell'opera deve essere stata rilevante dato che il suo disegno ha ricevuto una esecuzione in vetro di una fedeltà non comune che ne fa, cime già notava il Toesca, una delle più belle, noi diremmo la più bella, delle sue opere,

Lo studio di una vetrata è dunque un problema grave e complesso. In primo luogo si tratterà di appurare la leggibilità dell'opera cercando di restituirne l'aspetto originale, scartando per quanto è possibile rifacimenti e restauri (di cui la vetrata perugina abbonda nella parte alta malgrado le tranquillanti dichiarazioni del Marchini), in secondo luogo per forza di documenti o di stile si tratterà di stabilire a chi spetti il disegno della vetrata, in terzo luogo occorrerà osservare se questo disegno sia stato tradotto in modo da

conservare nel trasferimento su vetro il fare e le intenzioni dell'autore, infine, last but not least, si tratterà di ricercare il nome dell'esecutore, di vedere se alla sua bottega spettino vetrate su disegni di altri maestri in modo da poter stabilire attraverso confronti come e se siano mantenute le caratteristiche di ciascun autore, quali siano gli elementi distintivi della bottega eccetera. Spesso anche nei casi migliori, quando cioè siano conosciuti i nomi dell'autore e del maestro vetraio le difficoltà rimangono gravi, anzi si infittiscono perché una attendibile sicurezza documentaria può attutire la capacità critica e disporre l'occhio a una supina accettazione del dato scritto. Si veda per esempio il caso del tondo con l'Assunzione della Vergine nella facciata di S. Maria del Fiore. Il Ghiberti lo ricorda nei *Commentari* come opera sua e in più è anche conservato il nome dell'esecutore, un certo Niccolò di Pietro tedesco cui Lorenzo Monaco affiderà, nel 1409, sue composizioni da tradurre in vetro per Orsanmichele. Malgrado l'abbondanza dei dati documentari difficilmente si potrà ammettere che il Ghiberti nel 1404, quattro anni dopo il concorso del Battistero, dipingesse un'opera così legata ai modi di Agnolo Gaddi. D'altra parte un documento indica che il maestro tedesco fu pagato anche per il disegno della vetrata ('pro desingno quod fecit ochuli anterioris ecclesie S. Reparate') oltre che per l'esecuzione. Generalmente (così recentemente il Krautheimer, il Salmi, il Marchini) si ammette che il Ghiberti abbia dato un bozzetto di piccolo formato e che il compito di tradurlo in un formato maggiore e di impostare la vetrata sia toccato al tedesco. Ma di fronte a un doppio passaggio di questo genere cosa resta del disegno del Ghiberti? Niente o ben poco, e questa supposizione riceve conferma da una lettura della vetrata stessa. Così, per restare alla facciata, il tondo di San Lorenzo disegnato dal Ghiberti verso il 1412/13 fu nel 1432 sottoposto a un restauro che rinnovò una quarta parte dei vetri. Quanto sarà conservato del disegno del Ghiberti che era stato tradotto dal solito Niccolò di Pietro? Non si può dunque prestare cieca fede ai documenti che attribuiscono la paternità di una vetrata a questo o a quell'artista. Occorre giudicare dei risultati, di come il disegno sia stato tradotto; in primo luogo è quindi necessario un serio esame stilistico, in secondo uno studio approfondito sui vari maestri vetrai. Solo quando sarà stata fatta luce sulle personalità di Niccolò di Pietro 'della Magna', di suo figlio Guido di Niccolò, di Bernardo di Francesco, di Antonio e di Domenico da

Pisa, di Leonardo di Simone, di Angiolo Lippi e di suo figlio Biagio, e si sarà ridato un volto a tutti quegli altri nomi che escono dai documenti pubblicati dal Poggi (un primo passo è stato fatto dal Salmi quando nel suo articolo su Ghiberti pittore ha cercato di distinguere le caratteristiche di Guido di Niccolò da quelle di Bernardo di Francesco) si potrà pensare di chiarire un po' il problema delle vetrate del Duomo di Firenze che anche dopo la pubblicazione di quest'opera rimane singolarmente oscuro. E il chiarimento gioverà particolarmente alla personalità del Ghiberti pittore che per ora non ha tratto particolare frutto dal vedersi attribuire in blocco le vetrate della facciata, quasi tutte quelle delle tribune e dei tre occhi della cupola, citate bensì in documenti che lo riguardano, ma che rivelano tra loro differenze più che notevoli, non spiegabili in puri termini di svolgimento cronologico.

Prima di concludere la serie delle osservazioni occasionate dalla sistemazione che in quest'opera ricevono le vetrate medioevali italiane ci sia permesso di lamentare alcune omissioni. In particolare quella degli eccezionali tondi del Duomo di Aosta ²⁴ con la Morte della Vergine e gli angeli che ne raccolgono l'anima */tav. 10/* che potrebbero essere ancora del XII secolo e che sono in ogni modo le più antiche testimonianze vitree che esistono in Italia ²⁵. Né è ragione sufficiente per escluderle la considerazione che si tratti per certo di opere non italiane che non aveva, per fortuna, giocato in pro' della esclusione delle bellissime vetrate assisiati. Rincesce anche la mancanza della bella grisaille con la Crocifissione, dell'estremo duecento, conservata al Museo Civico di Bologna ²⁶, altra testimonianza di scambi culturali all'interno del mondo gotico; infine sarebbe stato bene citare il frammento di Assunzione che il Toesca ricorda nel convento di San Bernardino ad Assisi ²⁷. Tutte cose che sarebbero rientrate senza difficoltà almeno nelle fitte note che corredano il volume.

Per il Quattrocento e il Cinquecento i centri esaminati sono principalmente tre, Firenze che ha la parte del leone di cui si è detto, Bologna, di cui si sarebbe vista con piacere, al posto di una delle tante vetrate fiorentine, l'illustrazione a colori della Madonna col Bambino del Francia nella chiesa della Misericordia ²⁸ che rinnova i miracoli euritmici di Luca della Robbia, e Milano. Accanto a questi centri sono Venezia, Pavia, e Arezzo con le vetrate del Marcillat. Ancora una volta, in misura assai più rilevante che per il precedente periodo, e senza alcuna ragione che non sia quella già impu-

gnata di una possibile origine non italiana, si esclude un importante gruppo di vetrate, tra cui emergono quelle aostane della Cattedrale e di Sant'Orso, cui vanno aggiunti i due bellissimi pannelli con le armi degli Challant, opera di uno dei maestri del Duomo di Aosta, che si conservano al Museo Civico di Torino²⁹. Il Piemonte che pure vanta un numero non irrilevante di vetrate quattro e cinquecentesche fa le spese di tutte le omissioni; così vengono trascurate l'Annunciazione spanzottiana del Santuario di Crea, le due vetrate del 1510 provenienti da San Pietro di Pianezza (Museo Civico di Torino), la doppia vetrata di Crevola d'Ossola commessa nel 1526 dal capitano Paolo de Silva e dalla moglie Andreina che mostra un singolare innesto di modi para-gaudenziani in un contesto fondamentalmente svizzero, le vetrate di San Gaudenzio di Baceno eccetera, cose per la maggioranza esposte alla Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte del 1939³⁰. Mancanze spiacevoli se si pensa che le vetrate aostane avrebbero potuto essere utilmente confrontate con alcune di quelle del Duomo di Milano, la cui sistemazione, malgrado i recenti studi del Ragghianti cui l'autore si rifà, presenta ancora più di un'incertezza³¹. Infine per Milano sarà ancora da notare che la bella vetrata in San Nazzaro con le storie di Santa Caterina avrebbe avuto bisogno di altra e più precisa definizione, che non la vaga qualifica di 'svizzera' di cui l'autore la gratifica menzionandola di sfuggita (pag. 52), trattandosi di una replica più tarda, ma dovuta con tutta probabilità alla stessa bottega del maestro, della vetrata di Santa Caterina di Peter Hemmel di Andlau in San Guglielmo di Strasburgo, come è già stato indicato da molti critici³².

La trattazione del M. si arresta alla metà del cinquecento. Ma la storia delle vetrate non finisce qui, né in Italia né altrove. E seppure sarebbe stato quasi impossibile, per non dire superfluo, rintracciare in Italia testimonianze vitree del '600 e '700, come recentemente ha fatto per la Francia (paese che però aveva ben altre tradizioni in questo campo) il Lafond³³ sarebbe stato forse troppo chiedere il citare — con uno sforzo di storica comprensione — almeno i prodotti del nostrano 'Gothic Revival'? Invece l'argomento non è stato specificatamente affrontato e quando l'a. ne accenna qua e là nelle sue pagine si tratta sempre di un giudizio di sbrigativa condanna. Diversamente vanno le cose in Francia dove il già citato volume *Le Vitrail Français* dedica all'argomento gran parte di un appassionante capitolo di Jean

Taralon³⁴; e in Inghilterra dove, ad esempio nell'agile profilo della storia delle vetrate inglesi di Christopher Woodforde (*English stained and painted glass*, 1954), un atteggiamento assai diverso è espresso sin dalla prefazione: 'It would be as foolish to say that all english stained glass produced before the year 1500 is good as to say that all english stained glass produced after the year 1800 is bad. It is equally foolish to believe that a window made during the reign of Queen Victoria is not worth to looking at because it was not made in the reign of King Edward I. A window may be odious, but it must be intrinsically odious, not odious by comparison'. La portata del fenomeno del 'Revival' è evidentemente diversa in Inghilterra in Francia e in Italia; sarebbe stato lo stesso interessante il trattarne. Forse non era questa pubblicazione-strenna di lusso la sede più adatta, in ogni modo un tono più storicamente pacato sarebbe stato più opportuno e più giusto. Bisognerà pure un giorno fare la storia del Revival gotico anche in Italia. Occorrerà allora ricostruire il soggiorno parigino di G. B. Bertini, il fondatore della dinastia (1799/1849)³⁵, e la sua formazione nel clima gotico-troubadour della Restaurazione in quegli anni in cui la manifattura di Sèvres pubblicava i primi saggi della nuova pittura su vetro... E il successo europeo che incontrarono le vetrate di Giuseppe Bertini esposte nelle rassegne universali del Palazzo di Cristallo e richieste in Inghilterra per le cattedrali di Manchester e di Glasgow e per il nuovo museo delle arti e delle tecniche che per volere del Principe Alberto e della Regina Vittoria andava sorgendo in South Kensington, acquistate in Germania (Acquisgrana), in Russia (Odessa). Occorrerà riesumare dal buio nomi come quelli di Pietro Bagatti Valsecchi (1801/64), di Luigi Scrosati (1815/69) e altri ancora. Ricordare i cartoni del Gonin, e le vetrate della cappella della Regina nell'incantevole 'margheria' del Parco di Racconigi, delizia e capolavoro del neogotico 'forestale'.

Una futura storia delle vetrate italiane dovrà ricordare anche questo, prima di affrontare le più recenti vicende: quelle dei tempi di Raimondo d'Aronco e di Enrico Thovez, della ditta Beltrami e della 'Prima esposizione internazionale di arte decorativa moderna' (Torino, 1902). I tempi della improvvisa fioritura delle vetrate profane, cresciute abbondanti ai primi soffi dello Jugendstil e finite, disperse e dimenticate, nelle ville della Brianza, dei laghi, della collina torinese ove un 'Giardino' del Buffa o una 'Visione' del Can-

tinotti 'filtrano, con improvvisi sprazzi il sole accecante di un meriggio estivo. È un peccato che le *Vetrare italiane* del Marchini non siano giunte sin qui.

NOTE

¹ Si veda 'Paragone' n. 51 (1954), pag. 38 s. Tra le iniziative del genere prese in Italia dopo la guerra vanno ricordate la mostra senese del 1946 (J. Pope-Hennessy, *An Exhibition of Sienese stained glass* in 'Burl. Mag.', 1946, pag. 306 s.); la 'Mostra delle opere d'arte trasportate a Firenze durante la guerra' (Firenze, 1947) che esponeva un tondo vitreo proveniente da S. Croce; la mostra dei Quattro Maestri del Primo Rinascimento (Firenze, 1954) che presentava le vetrate di Paolo Uccello e Andrea del Castagno per Santa Maria del Fiore; quella dei 'Dipinti senesi del Contado e della maremma' (Siena, 1955) con la inedita vetratina della Madonna della Grotta, e la 'Mostra Lombarda dai Visconti agli Sforza' (1958) che ha presentato una selezione delle vetrate del Duomo di Milano.

² L. Perez Bueno, *'L'Arte Vetraria' de Neri. Su connexion con las fabricas de cristales establecidas en S. Idelfonso*, in 'Archivo Español de Arte' (1945) e G. Taddei, *L'arte del vetro in Firenze e nel suo dominio*, Firenze (1954). Di vetrate si occupò anche la molto diffusa *Piazza Universale* di T. Garzoni. Per i trattati italiani si veda E. S. Turner, *Our Forefathers in Glass*, in 'Journal of the Society of Glass Technology' (1955), pag. 404 e s. e *Technique* di J. J. Grüber nella già citata raccolta *Le Vitrail Français*, p. 55 e s.

³ J. Lafond, *Felibien est-il notre premier historien du vitrail?*, in 'Bull. de la Soc. de l'Histoire de l'Art Français' (1954), pag. 45 s.

⁴ Frutto di una campagna fotografica condotta dal Gargioli per il Ministero della P. I. nel 1910 (Rassegna dell'Arte Umbra, 1910).

⁵ Come eccezione è da citare l'articolo di Defendente Sacchi, *Della pittura su vetro* pubblicato sulla rivista romana 'L'Album' anno XI (1844), pag. 194 e s. In esso viene pubblicata la vetrata dell'Assunta eseguita dal Bertini su cartone del Sabatelli nel 1838 per la facciata del Duomo di Milano, accompagnata da una breve storia delle vetrate milanesi che, singolarmente, non è citata dal Monneret.

⁶ H. Oidtmann, *Geschichte der Schweizer Glasmalerei*, Lipsia (1950), pag. 59 s.

⁷ A. Schmarsow, *Kompositionsgesetze romanischer Glasgemälde, Kompositionsgesetze frühgotischer Glasgemälde* in 'Abh. d. Sachs. Akademie der Wissenschaften' (1919); M. T. Engels, *Zur Problematik der mittelalterlichen Glasmalerei*; H. Wentzel, *Glasmaler und Maler im Mittelalter*, in 'Zeitschrift für Kunstwissenschaft' (1949), pag. 53 s.; L. Grodecki, *Le Vitrail et l'Architecture au XIIe et au XIIIe siècles*, in 'Gazette des B. Arts', XXXVI (1949), pag. 5 s.; id. id., *Vitraux de France* (catalogo dell'esposizione parigina del 1953); id. id., *Fonctions Spirituelles*, in *Le Vitrail Français* cit., pag. 39 s.

⁸ James H. Johnson, *Stained Glass and Imitations Gems*, in 'Art Bulletin' (sept. 1957), pag. 221 s.

⁹ Sul Ghiberti pittore di vetrate si veda lo scritto di M. Salmi, *Lorenzo Ghiberti e le pitture*, negli 'Scritti in onore di Lionello Venturi' (1956), vol. I, pag. 223 s.

¹⁰ 'Wallraf-Richartz Jahrbuch', XIV (1952), pag. 45 s. A rapporti tra le vetrate di Assisi e quelle tedesche aveva accennato di sfuggita A. Venturi (*La Basilica di Assisi*, Roma, 1908); il Toesca (1927) le aveva definite oltramontane. Maggiori precisioni dava il Kieslinger (*Gotische Glasmalereien in Österreich bis 1450*, Vienna, 1928) che le riteneva opera del maestro del tondo con la 'Deposizione dalla croce' del Duomo di Gurk (ma in contrario si veda la recensione che del libro fece il Paecht in 'Kritische Berichte', I). Successivamente accennarono al problema A. Haseloff (1931 e 1952), Aron Andersson (1951) e H. Wentzel (*Meisterwerke der Glasmalerei* cit. 1951 e 1954). La storia della questione è riassunta nel cit. articolo del Wentzel, da cui è ripresa dal Marchini (pag. 220, nota 10). Successivamente all'articolo del Wentzel è uscito l'importante studio di Eva Frodl-Kraft, *Das Margaretenfenster in Ardagger. Studien zur österreichischen Malerei in der 1ste Hälfte des 13. Jahrh.*, in 'Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte', Band 16 (1954), recensito dal Grodecki in 'Bulletin Monumental' (1956), n. 3, di cui il Marchini non fa menzione.

¹¹ Rapporti rilevanti devono essere intercorsi tra Assisi ed Erfurt dove la chiesa dei francescani, sorta molto precocemente, era ornata fin dal 1230 da finestre istoriate di cui una dedicata al ciclo francescano (H. Wentzel, art. cit.). Per le riproduzioni delle vetrate tedesche citate si veda H. Wentzel, *Meisterwerke der Glasmalerei*, (1954), 2.a ed.

¹² Quali quelli, non dovuti solo al restauro, che si notano negli zoccoli che sorreggono i Santi Giacomo e Andrea in una vetrata della navata, opera del Maestro del Transetto sinistro (v. Marchini, fig. vi, pag. 11).

¹³ Specialmente come inquadrature architettoniche le vetrate di St. Urban di Troyes sono gli esempi francesi che più richiamano la quadrifora del transetto sinistro di San Francesco. Se ne vedano le riproduzioni nell'articolo del Grodecki, *Les Vitraux de St. Urbain à Troyes*, in *Congrès Arch. de France* (1954) e nella citata raccolta *Le Vitrail Français*.

¹⁴ Eva Frodl-Kraft (art. cit., 1954) ha avvicinato la vetrata di questa quadrifora alla 'vetrata delle Vergini' della Leechkirch di Graz, supponendo una continuata attività di maestranze austriache ad Assisi. A differenza dal Wentzel che ritiene che le vetrate dell'abside siano state spedite dalla Germania, ella pensa che un atelier germanico, di cui alcune maestranze, riprendendo la tesi del Kieslinger, potevano essere austriache, abbia lavorato in loco. Rapporti tra Assisi e l'Austria vengono suggeriti da analogie tra le grisailles dell'abbazia di Heiligenkreuz e quelle (vetrata del transetto destro, vetrata dei Santi Giacomo e Andrea) della chiesa superiore di Assisi. Inoltre sono particolarmente evidenti le simiglianze di incorniciature che alcune vetrate della chiesa inferiore (tra cui proprio quelle attribuite a Simone nella cappella di San Martino) hanno con le vetrate di Pichl-Tragöss, per cui si veda l'articolo, sempre della Kraft, *Die Glasgemälde von Pichl bei Tragöss*, in 'Oesterr. Zeitschrift für Denkmalpflege' (1950).

¹⁵ Una vetrata proveniente da questo complesso, che ci è stato segnalato dalla squisita cortesia di Jean Lafond, è esposta al Museo Bavaresi di Monaco: H. Wentzel, *Meisterwerke* cit., tav. 143. È proprio in questa zona, che va dall'Alsazia all'Austria che si trovano le prime testimonianze di penetrazione italiana, ravvisabili attraverso motivi spaziali particolarmente approfonditi. A torto dice il M. (pag. 223, nota 24), che 'un andamento prospettico nei motivi di inquadratura architettonica si introduce nelle vetrate di Francia e di Germania nella seconda metà del trecento'. L'introduzione di questi motivi è assai anteriore, e risale ai primi decenni del Trecento, molte testimonianze sono conservate

sia nella zona Alsazia-Austria sia in Normandia, ove questi motivi erano stati introdotti via Parigi.

¹⁶ Il Toesca (*Il Medioevo*, pag. 1074) accenna a contatti tra la quadrifora del braccio destro del transetto e la Croce del 1272 del Museo di Perugia, opera del Maestro di San Francesco.

¹⁷ Sempre il Toesca (*Il Trecento*, pag. 867, nota 79) osserva che la 4.^a finestra a destra della navata, quella con i Santi Andrea e Jacopo, forse diede modello alle altre vetrate della navata stessa con grandi figure nell'ordine inferiore.

¹⁸ Non è convincente l'ipotesi della Frodl-Kraft che postula una discendenza netta della finestra del transetto destro dalla lancetta con i 'Fatti della Vita di Cristo' della finestra centrale dell'abside della chiesa (Marchini, tavv. 1, 3) proponendo un'evoluzione dei motivi a fogliame che dal tipo di quelli della finestra dell'abside (che ella vede già proto-naturalistici) si trasformerebbero, senza bisogno di apporti esterni, in quelli della quadrifora del transetto destro.

¹⁹ Un disegno di questa splendida grottesca è stato pubblicato dal Kleinschmidt, *Die Basilika San Francesco in Assisi*, Berlino (1915), vol. I, ill. 232. Quella della Cappella di San Ludovico è pubblicata nello stesso tomo dell'opera, all'illustrazione 247. Se fossero di origine tedesca questi motivi sarebbero di una straordinaria precocità, perché le prime grottesche gotiche conosciute in Germania risalgono al 1299 (V. *Drolierie in Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, IV, 567 s.). Per contro, come ci comunica J. Lafond, nelle vetrate della Sainte Chapelle di Parigi L. Grodecki ha rintracciato motivi analoghi.

²⁰ *Vetrata Ducesca*, Firenze (1946).

²¹ John Pope-Hennessy, *An Exhibition of Sienese stained glass*, in 'Burlington Mag.' (1946), pag. 306; A. Lane, *Florentine painted glass and the practice of Design*, ibidem (1949), pag. 44 s.

²² Il motivo della cornice interrotta è peraltro, come nota il Lane, assai antico; esempi possono esserne indicati in diverse vetrate francesi del XII secolo: Assunzioni della chiesa di Le Champ (Isère), della Cattedrale di Poitiers, ecc.

²³ *Vetrare del Maestro di Figline*, in 'Boll. d'Arte del Min. della P. I.' (1956).

²⁴ P. Toesca, *Aosta* (1911), pag. 29, n. 31; V. Viale, *Cat. della Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte*, tav. 304.

²⁵ Il 'Tondo dei Re' del Museo Civico di Torino (se ne veda la ripr. in 'Paragone' n. 51) apparteneva a una vetrata di Saint Denis (H. Wentzel in 'Wallraf-Richartz Jhrb.' XIV, pag. 46) e pertanto non può essere arrivato in Piemonte prima dell'Ottocento.

²⁶ Il Toesca (*Il Trecento*, pag. 873) la definisce 'su disegno di maniera francese come tante miniature bolognesi del principio del '300'. Il Wentzel ('W.-R. Jhrb.' cit., pag. 47) la crede della fine del XIII secolo e si domanda se sia francese o di ispirazione francese.

²⁷ P. Toesca, *Il Medioevo*, pag. 1136, n. 19; *Il Trecento*, pag. 871.

²⁸ Ripr. in A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, VII, III, fig. 658. Due teste, frammenti di vetrate conservate al Museo Civico di Bologna sono state recentemente pubblicate dal Volpe ('Arte Figurativa Antica e Moderna' n. 1) che le attribuisce al Roberti. Tra i pochi altri frammenti vitrei italiani conservati in questo istituto sono due teste 'ortofrutticole' del 1580 che passano come svizzere e che saranno probabilmente dell'Arcimboldo.

²⁹ P. Toesca, *Aosta* cit., pag. 22/33 e 93/5; V. Viale, *Catalogo* cit., tav. 305/8. Sulle vetrate aostane si veda l'articolo di A. M. Brizio negli

Atti del Congresso di Aosta (1956) della Deputazione Subalpina di Storia Patria.

³⁰ La mostra torinese del 1939 offrì una delle più estese rassegne vitree che mai siano state presentate in Italia. Un gruppo di vetrate aostane era stato precedentemente esposto alla Mostra d'Arte Sacra tenutasi nel 1936 ad Aosta.

³¹ Delle ipotesi del Ragghianti non è accettabile in particolare l'attribuzione a Dirk Vellert di un gruppo di vetri del Duomo con storie dell'antico testamento, sulla base di due vetrate tuttora conservate facenti parte di un ciclo perduto disegnato dal V. nel 1543 per ornare una casa di Leida (Oud Holland, 1940). Queste vetrate, che il Monneret aveva attribuito a Niccolò da Varallo, vengono classificate dal M. come di maestro lombardo della prima metà del XVI secolo.

³² H. Wentzel, *Meisterwerke* cit.; P. Frankl, *Peter Hemmel Glasmalerei von Andlau*, pag. 43 s.

³³ J. Lafond, *De 1560 à 1789* in *Le Vitrail Français* cit. A Bologna due vetratine del 1607 donate da G. B. Pallotta, Cardinale di S. Lorenzo in Lucina e arciprete della basilica di S. Pietro di Caldirola sono conservate nel Museo Civico.

³⁴ *De la Révolution à 1920*, pag. 273 s.

³⁵ Alcuni interessanti dati su G. B. Bertini si trovano nel citato articolo dell'Album del 1844.

AUGUSTA GHIDIGLIA QUINTAVALLE L'ORATORIO DELLA CONCEZIONE A PARMA

A GUARDAR bene, il momento più felice del Rinascimento parmense si può chiudere nel breve giro di un ventennio che va, grosso modo, dal 1520, meglio sarebbe precisare il '19, al '40; vale a dire dalla correggesca decorazione della Camera di S. Paolo alla morte del Parmigianino.

In questo periodo palazzi, chiese, monasteri sorgono, si arricchiscono, si rinnovano ed i nomi di monache e prelati umanisti, di nobili famosi come condottieri o mecenati, di generose congreghe sono fraternamente uniti a quelli degli architetti, dei pittori e degli scultori che daranno a Parma il profilo più suo. In architettura ricorrono più spesso i nomi di Da Erba, Zucchi e Zaccagni, in scultura D'Agrate e Gonzate e, per la pittura, con Correggio e Parmigianino, anche Anselmi, Rondani e Bedoli, l'attività dei quali, se si prolunga per qualche decennio dopo la scomparsa dei due maggiori maestri, si manifesta però, nella forma migliore, nel breve giro di quel felice ventennio.

Un esempio, fino ad ora pressochè ignorato, sebbene

prezioso e quasi direi illuminante, si questa attiva e proficua collaborazione è nella cappella della Concezione¹, presso la chiesa di S. Francesco del Prato a Parma, una cappella autonoma, anzi una vera e propria chiesa di piccole dimensioni [tavola 11 a, b], la cui elegante e raccolta struttura in cotto — a croce greca, col braccio d'ingresso verso la chiesa leggermente più sviluppato, con paraste angolari lungo i quattro bracci, sui quali si innesta l'ampio tiburio rotondo, coperto a tetto su mensole (probabilmente in marmo, ma ora scomparse) e voltato all'interno da una cupola depressa sui quattro larghi pennacchi — denuncia chiaramente la derivazione bramantesca rilevata anche dai descrittori locali².

Già nella scheda architettonica sulla chiesa, da me compilata nel 1945, puntualizzavo però tale derivazione nel parallelo con la Steccata di Bernardino e Giovan Francesco Zaccagni e con S. Luca degli Eremitani a Parma, opera documentata del solo Giovan Francesco e caratteristica, per la sobria organicità non scevra di grandezza concettuale, di questo notevole, se pur non adeguatamente noto artista, che, nella severa struttura in cotto della chiesetta della Concezione, rivela i prodromi dell'architettura 'trattatistica', che tanta importanza avrà a Parma tra la fine del Cinque e gli inizi del Seicento; ma anche, specie all'interno, una bellezza che non è data da ricchezza decorativa ma dal convergere di luce e movimento verso il centro, dove domina l'ampia cupola a sesto ribassato.

Il nome di Giovan Francesco Zaccagni, da me avanzato allora come semplice ipotesi, perchè non era citato neppure nel rogito di G. M. Garbazza, nel quale i confratelli eleggevano quattro deputati 'occasione frabricandi et fabricari faciendi unam capellam'³, è ora confermato, quale ideatore dell'opera, da un documento da me rintracciato tra le carte ed i libri di conti della Confraternita della Concezione ove, in mezzo a numerosi pagamenti, che vanno dal 1521 al 1532, fatti a muratori, operai ed artigiani che trasportano calcina, 'quadrelli', 'sabione', o che intagliano capitelli e piedistalli in pietra⁴, è segnato, alla data 22 maggio 1521, un pagamento di due scudi in oro: 'A maestro Giovan Francesco pichopietra per haver fatto il modello della Concetione'⁵.

Non v'è da meravigliarsi che lo Zaccagni sia chiamato qui semplicemente Giovan Francesco, anche l'Anselmi è ricordato quasi sempre nei documenti di commissione per la decorazione di questa cappella col solo nome di battesimo;

e neppure è strano che un architetto, chiamato a fare il 'modello' di una chiesa, sia definito picho-pietra; ch  anche il padre di lui, nei contratti con la Steccata,   detto quasi sempre semplicemente muratore. Il parallelo con questa chiesa, del resto, tra le pi  belle e ricche della citt  in quegli anni, non si limita davvero alla analoga denominazione dei suoi architetti ed alla loro parentela; ch  architettura e decorazione delle due costruzioni, pur cos  diverse per vastit , procedono, si pu  dire, di pari passo:

Nel 1521 si iniziano i lavori architettonici all'una ed all'altra e proseguono attivamente per un decennio e, sia pure con le debite differenze, secondo uno schema analogo, a sistema centrale, con cupola e bracci voltati a botte. Nel 1530 si inizia la decorazione pittorica della Steccata, affidata dai confratelli di quella fabbrica al Parmigianino e, in un secondo tempo, a Gerolamo Bedoli e Michelangelo Anselmi; nel '32 si commissionano gli affreschi di quella della Concezione, compiuti in soli tre anni, mentre pi  di sei occorrono per l'esecuzione della pala d'altare.

Anche per questa chiesa tornano i nomi del Bedoli e dell'Anselmi, cui si aggiunge il Rondani. Agli ultimi due viene affidata la decorazione a fresco dei pennacchi, della cupola e delle volte; al Bedoli, insieme al suocero Pier Ilario Mazzola, la grande pala d'altare, eseguita poi soltanto dal primo.

I documenti di pagamento per questa decorazione, da tempo noti ⁶, ricordano sempre insieme, e senza alcuna discriminazione, — meno che per un pagamento al solo Anselmi del 17 marzo 1535 — Michelangelo Anselmi e Francesco Maria Rondani che, dopo aver dipinto tutta la cappella, debbono, secondo i patti di un rogito del 14 giugno 1533 ⁷, 'stabilire le lettere (che) vanno in el frixo de la cuba et il cornisono et architravo de oro et campire de azuro'; mentre in un altro del 20 gennaio 1534 ⁸ si ordina che 'epsi pictori adiungano ali architravi ornamento de oro, cio  sia dorata tuta la cornise de sopra et el tondino sotto la prima fossa et un listello sotto la segunda che sono tre ordini in tutto et ancora che debbano dorar li quatro modioni seu cartele'; tutto ci  e molto altro ancora   elencato nel detto rogito, sempre senza alcuna differenza n  nell'ordinazione, n  nel pagamento fra i due artisti.

A parte il paziente e spesso estenuante lavoro di doratura che i confratelli della Concezione, come del resto quelli della Steccata ⁹, esigevano fosse eseguito personalmente dai pittori che si erano assunti la decorazione, ed in cui la mano

dei due pittori non si può logicamente distinguere, la differenziazione della loro opera, che nessun critico d'arte parmense aveva fino ad ora tentata in questa chiesa, mi sembra essenziale per la esatta conoscenza di un trascurato eppure interessantissimo gioiello della nostra pittura rinascimentale e per un profilo più netto dei decoratori, considerati genericamente seguaci del Correggio, ma la cui personalità, di livello artistico tanto diverso, vale la pena di indagare.

Invero il Popham, nel suo recente, importante studio sui disegni del Correggio¹⁰ ha, con fine intuito, stabilito chiare puntualizzazioni stilistiche per i due pittori che, col Parmigianino, sono più vicini nel tempo al grande Maestro emiliano; ma il critico si arresta proprio alle conclusioni e, accennando alla cappella della Concezione, stranamente trova 'difficile vedere negli affreschi traccia dell'intervento del Rondani' ed anzi asserisce che 'i pennacchi hanno certamente tutti i caratteri dello stile dell'Anselmi'¹¹. Se ciò è vero per la mente direttiva dell'opera, basta esaminare con attenzione le loro cose sicure, diversissime nell'impostazione e nella resa, per distinguere, nel lavoro da essi portato avanti, è indubbio, di buon accordo, dipingendo insieme sugli stessi ponti, anzi gomito a gomito, nello stesso pennacchio o ai medesimi elementi decorativi, la parte che si deve a ciascuno dei due.

Il Rondani, come appare nelle opere documentate, tra cui la tela firmata con la 'Madonna in gloria tra i Santi Agostino e Gerolamo' nella Galleria Nazionale di Parma — ove però, come suggerisce il Longhi (comunicazione orale) l'impianto della zona superiore è verosimile suggerimento del Correggio — e soprattutto gli affreschi nella cappella Centoni in Duomo, eseguiti tra il 1527 ed il '31, cioè in un periodo immediatamente anteriore alla decorazione della nostra cappella, rivela caratteri in un certo senso antitetici: mentre in qualche figura ristampa volti dai lineamenti aggraziati e piccini tra correggeschi e garfoleschi, altrove esprime, come puntualizza il Popham: 'una personalità bizzarra e definita, con un senso rude di dramma ed una caratterizzazione per la caricatura sorprendente in un artista così vicino per certi lati al Correggio'.

Una osservazione acuta, ma che ha bisogno, per giungere alla logica conclusione, di un ulteriore commento e di una precisazione; è vero che il Rondani è stato molto vicino al Correggio, ma come? Più che spiritualmente, materialmente, o meglio come traduttore anzi volgarizzatore, ce lo

dice la sua pennellata pesante, senza trapassi, con luci violente e ombre nettamente segnate; ce lo dice in modo particolare il panneggio duro e massivo delle vesti rigide, come di bandone, o molli e inerti, al pari delle mani che sembrano prive di impalcatura ossea e modellate nella pasta frolla.

Anche dove il Rondani non è che il materiale esecutore di un disegno del Correggio, così nel fregio della nave centrale in San Giovanni Evangelista a Parma, egli trasforma e appesantisce, nelle parti da lui eseguite, l'idea originale del Maestro, quale la scorgiamo nei disegni per le Sibille e i Profeti di quelle decorazioni, conservati a Rotterdam, Francoforte e Londra¹², che rivelano tutt'altra sensibilità e duttilità in confronto agli affreschi corrispettivi. Le agili, lievi immagini dei disegni divengono, negli affreschi in cui si riconosce la mano del Rondani, di una marmorea pesantezza nelle membra, mentre i lineamenti assumono una accentuazione realistica e qualche volta caricaturale con precisi riferimenti alla più consueta grafia del pittore parmense, ad esempio nel 'Profeta con cartiglio' /*tavola 12*/.

Come mai il Correggio, così lontano per indole dalla consuetudine del suo tempo di circondarsi di discepoli, abbia scelto, quale aiutante, un artista così lontano dal suo spirito, non riesco ad immaginare; un artista che sembra osservare la vita attraverso una lente deformante, che allunga, stira, ingigantisce, come meglio si scorge negli affreschi della Cappella Centoni del Duomo di Parma (1527) sia nelle storie monocrome di S. Antonio Abate della zona inferiore che nelle scene policrome della superiore con la 'Cattura di Cristo' e 'Cristo mostrato al popolo' /*tavola 13*/, ove le figure, quasi tentennanti per l'eccessivo allungamento, hanno fattezze accentuate e pesanti, qualche volta caricaturali, mentre le vesti sono modellate in pieghe rigide e massive ed i movimenti improvvisi e sguaiati conferiscono un aspetto spesso deforme, cui non deve essere estraneo, come pensa il Popham, anche qualche modello nordico.

Altrove, invece, soprattutto dove lo soccorre un modello direttamente correggesco, egli cerca di adeguarsi con pedissequa imitazione al Maestro, pur rivelando sempre il suo fare nella materializzata trasposizione del modulo originale in una grafia liscia, superficiale e, qualche volta, melodrammaticamente gonfia, quale appare, ad esempio, nella 'Conversione di S. Paolo' della Cappella Del Bono in S. Giovanni Evangelista a Parma, recentemente ascritta dal Popham al Correggio, ma già definita giustamente dal Venturi, opera

di fiacco seguace del Maestro, identificabile anche questa volta, come precisa il Longhi, col Rondani.

I disegni di Chatsworth, per la parte centrale della cappella, confermano il substrato correggesco, in alcune parti personalmente interpretato dall'Anselmi, artista tanto più dotato del Rondani ed il cui stile appare chiaro nel riquadro — che fa riscontro alla Conversione di S. Paolo — con 'I SS. Pietro e Giovanni' ed anche negli angoli che circondano il tondo centrale, riflettenti pure il Parmigianino giovane.

Accade quindi nella cappella della Concezione, a dieci anni di distanza, ciò che è successo per il fregio di San Giovanni e la Cappella Del Bono. Questa volta è l'Anselmi, ideatore, non v'è dubbio, dell'opera, che affida parte dell'esecuzione al Rondani, di cui non è davvero difficile rintracciare la inconfondibile grafia, se pure più che altrove commista a quella tanto più elegante e raffinata del suo compagno di lavoro. Dei quattro pennacchi, che inneggiano con diversi episodi alla Concezione della Vergine¹³, cui era dedicata la piccola chiesa, e nei quali è originale sia il soggetto che la disposizione delle scene, rappresentate come tele srotolate o scenari teatrali sorretti da giovani ercoli e da fanciulle drappeggiate in vesti abbondanti, uno, quello del 'Miracolo di S. Anselmo', ha a Windsor Castle il disegno preparatorio */tavola 14/*, giustamente ascritto dal Popham all'Anselmi¹⁴, di cui riflette l'impeto, la dolcezza senese correggesca delle figure, la lievità fogliacea delle mani. Il dipinto */tavola 15/*, invece, non è in tutto opera sua, ché una figura almeno, quella di S. Elfino orante, così peculiare a lui nel disegno, ha nell'affresco il caratteristico faccione lunare, la bocca a salvadanaio, il naso sproporzionato */tavola 16/*, di cui ritroviamo l'equivalente in altre opere sicure del Rondani, così nel giovane in vesti chiare al centro della scalinata nell'affresco della Cappella Centoni in Duomo con Cristo deriso o nella Sibilla che si volge reggendo il cartello nel fregio di S. Giovanni */tavola 17/*.

Lo stesso aspetto caricaturale è nell'angelo a destra della Vergine nel pennacchio con 'S. Idelfonso vescovo di Toledo che prega dinanzi all'immagine della Vergine' */tavola 18/*, dalla faccia di mascherone e dalle pieghe di bassa lega in stridente contrasto con la lievità del resto del gruppo e con la raccolta ispirazione del vescovo prostrato.

Nel pennacchio con 'L'incontro di Anna e Gioachino' */tavola 19/*, l'intervento del Rondani si nota nel pastore, che

addita col braccio nudo, del gruppo di sinistra e nelle due donne in fondo a quello di destra, ove torna il caratteristico volto largo e piatto; mentre nel pennacchio con la 'Nascita della Vergine' [tavola 20] è certamente suo il gruppo delle pie donne che lavano la Bambina, dai lineamenti calcati, dalle pieghe scannellate delle vesti e dalle mani deformi a rastrello che si ritrovano identiche nella Cappella Centoni.

Che l'idea generale e forse il cartone della composizione spettino, come ho detto, al pittore più dotato, risulta evidente sia dal modo con cui sono composte le scene che nel chiaro prevalere ovunque della mano dell'Anselmi, inconfondibile nella grana trasparente e viva del colore, nella immediatezza della pennellata sciolta e insieme tormentata e vibrante, così nel tondo con la Madonna e il Bambino [tavola 21] al centro di una lunetta, di sapore più senese che parmense, o nella scena centrale del pennacchio di Anna e Gioachino [tavola 19], ove l'abbraccio dei due sposi è chiaramente suo, anche se manca a Gioachino la maestosità di uno dei 'Santi' nella chiesa di Busseto [tavola 22] di alcuni anni più tardi, cui si riferisce pure il S. Anselmo in paramenti sacerdotali [tavola 15]. Più da vicino, nella 'Natività della Vergine' [tavola 20], il pittore rievoca i grandi toscani che gli erano stati maestri nella sua giovinezza, soprattutto il Beccafumi, basti il particolare così suavis del tendaggio del modesto letto a baldacchino, raccolto in un largo nodo, simile a quello nel quadro con lo stesso soggetto del pittore senese ora nella Galleria di Siena, prossimo, anche nella disposizione della stanza, con una porta aperta a sinistra, oltre alla quale appare un'altra figura, così caratteristica questa dell'Anselmi e vicina al quadro con 'S. Agnese' in Duomo del 1526 [tavola 23]; ma, oltre il Beccafumi, è chiaro, specie nella donna in profilo in primo piano, l'apporto del Sodoma.

Ancora una sigla dell'Anselmi è nella Vergine volante, che appare fiancheggiata da due angeli, a S. Idelfonso [tavola 18], analoga nel volo e nella posa trasversa alla S. Agnese nel citato quadro del Duomo e vicina anche alla Madonna col Bambino nel giovanile affresco nell'abside del transetto a destra in S. Giovanni Evangelista a Parma, la stessa che abbiamo vista nel tondo citato [tavola 21], ove notiamo anche lo scorcio elegante delle lievi mani (in contrasto a quelle rozzamente e sommariamente deformate del Rondani) e dove il Bimbo è studiato in un originale scorcio di sotto in sù, uno dei tanti immaginati con esuberante immediatezza e varietà nei cherubi che si affacciano

agli esagoni della cupola [tavola 25/], alternati a rosoni, mentre calici di fiori punteggiati di perle, sentite nella loro sferica, traslucida essenza, sono disposti, come una regale collana che chiude il suo giro al centro della ricamata volta [tavola 26/], quasi in uno stile impero avanti lettera.

Questo, come il fregio di putti reggenti nastri serpentini, o la decorazione della volta a botte sul braccio più lungo con angioi dagli arditi scorci correggeschi, simili a quelli che reggono il clipeo con l'Eterno nella cappella Del Bono in S. Giovanni, ma caratterizzati [tavola 27 a/] da un'espressione ansiosa e tormentata, sono certo opera dell'Anselmi, che guarda logicamente i suoi grandi vicini: Correggio e Parmigianino; i disegni con un 'Putto' a Oxford (Cat. Anselmi 10) e altri 'Putti' agli Uffizi (8971)¹⁶ ne sono una chiara riprova.

Ancora un riporto parmigianinesco, ma sempre interpretato in modo autonomo, è nelle figure chiuse entro cornici cruciformi [tavola 27 b/], vicine, più che alle canefore che il Mazzola andava in quegli anni contrastatamente dipingendo alla Steccata, agli sveltissimi nudi tra racemi nei bordi, ed ai molti disegni preparatori ove, più ancora che nel dipinto compiuto, si snoda, come qui, un repertorio vario e complesso di conchiglie, ornati, ovuli, fogliette e fantastiche decorazioni, mentre ritroviamo il motivo delle campanule infilate a nastri della citata Cappella Del Bono¹⁷.

Ma ciò che è più originale e consono negli affreschi della Cappella della Concezione, così unitari, nonostante le chiare differenziazioni, è l'ambiente: il paesaggio marittimo del pennacchio con S. Elfinio che sta per naufragare; quello campestre, diviso in due dal tempio diruto, nell'incontro di Anna e Gioachino; o gli interni con fughe di colonne ed aperture di vani nella Nascita della Vergine e nell'Apparizione di Maria a S. Idelfonso.

È in tutti una sensibilità moderna, una limpida ricerca prospettica, più toscana che parmense e, quel che più conta, una espressione della natura quale stato d'animo, idillica o drammatica, che, se da una parte riconduce al Sodoma ed al Beccafumi, anticipa dall'altra la Controriforma e le grandi imprese scenografiche e paesistiche dei Carracci. Non possiamo però negare anche qui il probabile intervento del Rondani, specie per il raffronto con i consoni sfondi paesistici della Cappella Centoni o, meglio, del quadro della Galleria di Parma, la cui estrema, lirica sensibilità, ci fa pensare — lo abbiamo già visto — ad un impianto correggesco, spie-

gabile con l'abituale collaborazione, disegno o idea che, questa volta, il pittore non ha osato alterare.

*

Mentre sono ancora armati i ponti per la decorazione a fresco e per la doratura, i confratelli si preoccupano di ornare l'altar maggiore con una vasta pala, di cui affidano l'esecuzione a Pier Ilario Mazzola ed al genero, Gerolamo Bedoli¹⁸, e commissionano l'ancona ad uno dei più noti maestri lignarii del tempo: Giovan Francesco Zucchi¹⁹. Il dipinto, la cui esecuzione si protrae per sei anni, dal '33 al '38, sarà poi eseguito in toto dal Bedoli, ormai nella piena maturità, fra i trenta ed i quarant'anni cioè, anche se è questa la prima opera che di lui si conosca. Concepita secondo una concettosa e complessa allegoria /tavola 28/, appare gremita di architetture, colonne isolate, animali, vasi e, soprattutto, persone, statiche e rigide — al pari delle statue rappresentanti Adamo ed Eva ai lati del quadro o di Mosè nel fondo — anche quando si atteggiavano a movimenti e gesti di grazia, come se movimenti e gesti fossero stati impietriti da un maleficio che ha anche immobilizzato in atto oratorio la Madonna, salda e insieme sdilinquosa, circondata da putti entro quinte di nubi fumose.

Ben lontano da questa arzigogolata composizione (come dal presunto schizzo a Budapest per la parte inferiore del quadro, ascrittogli dubitativamente dalla Frölich, ma che è evidentemente una copia) è lo studio a sanguigna n. 6431 del Gabinetto Disegni e Stampe del Louvre /tavola 29/, conservato in una delle cartelle del Parmigianino, ma che reca nel verso l'attribuzione al Bedoli, avanzata dal Popham e sottoscritta dal Pouncey e dal Friedberg; senza però che sia stata identificata neppure da questi storici la destinazione del disegno stesso, evidentemente una prima idea, diversissima, anzi antitetica come impostazione e come resa, per la 'Madonna della Concezione' quale l'ha poi realizzata il Bedoli.

Il disegno è immaginato come una specie di cerchio ideale che unisce cielo e terra: nella parte inferiore il peccato, rappresentato da Adamo ed Eva, non simboliche statue, ma persone vere prostrate dal diuturno lavoro; in alto la Redenzione, con la Madonna avanzante su una soffice pedana di nubi, affiancata da due angeli giovanetti e da un coro di putti che le fanno corona dietro le spalle. Il Bedoli, così coerente dalle prime alle ultime opere e che è solito disporre

in superficie non solo le persone ed i paesaggi, ma anche i sentimenti, sembra qui trovare accenti insolitamente profondi e nuovi, accenti molto più comprensibili se ritrasferiamo il disegno — peculiare al caposcuola del manierismo parmense anche nella raffinata eleganza del tratto — al Parmigianino, col quale, prima ancora di stringere legami di parentela sposandone la cugina, aveva avuto particolare dimestichezza, fin da quando, giovinetto, si era trasferito con lui a Viadana per sfuggire ai pericoli della guerra fra Carlo V ed i francesi, ed a cui può ben aver chiesto in nome di tali legami — come del resto abbiamo visto succedeva al Rondani con l'Anselmi e il Correggio — una prima traccia.

Ma l'idea del Parmigianino era invero troppo stringatamente personale e lontana dalla sua sensibilità, così nella raffigurazione dell'Eva nuda, seduta a terra, che accarezza il piccolo accorrente verso di lei e che è una ennesima variante del gioco di mamma e bambino ideato dal Mazzola per rappresentare 'Venere disarmante Cupido'²⁰, come nell'Adamo, semidisteso di schiena in primo piano, con vicino la zappa, che rivela nei muscoli scattanti e nella posa dinamica la stessa forza contenuta e viva del Mosè e dell'Aronne nella Steccata. Anche il paesaggio, lieve e profondo, ha tutta un'altra impronta da quello bedolesco, nel ponticello appena accennato, nel fogliame denso, nei tronchi curvi abbarbicati alla terra, al pari del disegno con 'Apollo' a Windsor Castle²¹, la cui svelta figura di traverso ha la stessa agile linea degli angioi che fiancheggiano, nel disegno del Louvre, la Madonna.

Di questa, come degli angioletti paffuti che la circondano, il Bedoli si è certo servito per il quadro; ma, nonostante l'apparente vicinanza, con una differenza essenziale: ché gli angioi del disegno parigino hanno la stessa dinamica irrequietezza del gruppo di putti ascritti al Parmigianino nel Fogg Museum of Arts²², mentre nel dipinto si dispongono come immobili, seppure evanescenti, cariatidi; e la Madonna, dal caratteristico volto triangolare con gli occhi chini, così vicina agli studi per la Steccata e per la 'Madonna dal collo lungo' e memore, nel gesto della mano che raccoglie li manto, della Circe a Uffizi, ma, nell'impianto della parte superiore, soprattutto coerente ad un modulo che ripeterà nella 'Madonna del S. Stefano' a Dresda, si muta nel quadro in una figura superficialmente declamatoria.

Ma ciò che è più essenzialmente parmigianinesco nel disegno è, con la lievità del tratto, l'armonia semplice e ser-

rata del ritmo compositivo, in cui si innestano al cerchio principale tre semicerchi ricorrenti, ritmo che torna sempre nei dipinti come nei disegni del Mazzola, mentre nel Bedoli si muta in vuota e pesante accademia, nell'arzigogolata 'Concezione', come nella 'Trasfigurazione', eseguita per S. Giovanni Evangelista vent'anni dopo, ove il pittore, pur riecheggiando il cerchio conchiuso tra le figure terrestri e celesti, mostra una differenza sostanziale nell'enfasi imbarocchita dei personaggi avvolti in ghirigori di stoffe massicce, nella straripante muscolatura e, soprattutto, nella cesura improvvisa determinata dalla rigida linea diritta del piano di nubi.

Né il pittore tenta in alcun modo di trascrivere, sia pure con varianti, l'idea originale del disegno: la torsione improvvisa del busto di Adamo, quel paesaggio profondo, quelle nubi morbide e gonfie, quell'agile figurina di Eva sono addirittura eliminati dal quadro, che dovette però essere particolarmente gradito, così com'era, ai committenti ed al pubblico se, dopo di allora, le commissioni fioccano ed il pittore è conteso da chiese e confraternite a Parma e fuori.

La storia dell'Oratorio della Concezione, pur continuando ancora per secoli, si può dire chiusa qui; anche se i confratelli vogliono arricchirla con nuove pale, quadri, affreschi e stucchi, il periodo d'oro è definitivamente terminato; nel 1554 si ordina l'ancona di S. Macario a Giacomo Antonio Spiciotti, uno dei più deformi e fiacchi epigoni del Correggio²³; nel 1585 tre pittori, ricordati solo per nome — Paolo, Giovanni Antonio e Sempronio — lavorano per la chiesa²⁴, i cui ornati bibieneschi, intorno ai tondi dell'Anselmi e del Rondani, vengono eseguiti nel 1718 dal pittore Giovanni Pelliccioli²⁵, discepolo dello scenografo Pietro Giovanni Abbati, mentre gli stucchi sono commissionati nello stesso anno ad Antonio Borra²⁶ ed una serie di quadri biblici, in parte ancora esistenti nella chiesa, si ordinano a Clemente Ruta²⁷, che assomma a ricordi schedoniani una superficiale assonanza con la pittura veneta, portata a Parma da Sebastiano Ricci. Sono questi gli ultimi lavori per la chiesa, spogliata, un secolo dopo, per ordine del Moreau de Saint Mery, dal 'cittadino' Ravenet²⁸ della pala del Bedoli, portata in Francia e, quindi, di ritorno in Italia nel 1816, immessa in Galleria, mentre la chiesa dissacrata era trasformata in bivacco di truppe, in deposito di paglia e, in magazzino di mobili, per essere finalmente oggi, dopo l'abbandono di quasi due secoli, riammessa al culto, restaurata e riaperta

alla conoscenza degli studiosi, per cui mi sembra possa rappresentare la chiave di non pochi tra i massimi problemi dell'arte parmense, in particolare degli intricati rapporti tra il Correggio, il Parmigianino, il Bedoli, l'Anselmi e il Rondani nel terzo e quarto decennio del Cinquecento. Rapporti dai quali sempre più chiaro risulta il linguaggio di ciascun artista: quello, in fondo modesto, se pure con spavaldi accenti, del Rondani; quello raffinato, ma inequivocabilmente superficiale, del Bedoli, lontano in definitiva sia dal Correggio che dal Parmigianino, cui cerca invano di adeguarsi; quello più autonomo ed originale dell'Anselmi che innesta, in modo personalissimo, i due più raffinati manierismi allora in voga, l'emiliano di Francesco Mazzola ed il senese del Beccafumi.

NOTE

¹ *Notizie riguardanti la fondazione ed erezione della Veneranda Congregazione dell'Immacolata Concezione di Maria in San Francesco del Prato a Parma*, documenti presso l'Archivio parrocchiale della Chiesa della SS. Trinità a Parma, trascritti in parte dal Bertoluzzi, ms. zibaldone n. 1106 presso la Biblioteca Palatina ivi: 'Dall'anno 1295 fu istituito ed eretto dal P. Raniero da Genova dell'Ordine dei frati minori il Consorzio sotto il titolo ed invocazione della B. V. Maria e di S. Francesco, autorizzato e confermato dal vicario di Cristo in terra Alessandro pontefice in allora reggente'. Inoltre la Confraternita della Concezione è ricordata nel testamento di Pietro de' Goghi ricevuto il 25 Febbraio 1364 da Bernabeo Aleotti; ma un vero e proprio tempietto annesso alla chiesa di San Francesco risale al 1472 a spese di Genesio del Ferro, esso fu poi completamente rifatto a partire dal 1520.

² Fra questi: G. M. Casapini, *Il parmigiano osservatore delle bellezze della sua patria*, ms. del 1826 c. presso la Bibl. Pal. di Parma e G. M. Allodi, *Serie cronologica dei vescovi di Parma*, I, pp. 403 e 787, fanno addirittura il nome del Bramante. V. inoltre sulla chiesa: T. Grassi, *Theatrum parmense*, ms. del s. XVIII, pp. 232-33 e 241; P. Donati, *Nuovissima descrizione di Parma*, 1824, p. 49; G. Bertoluzzi, *Nuovissima Guida*, 1830, pp. 111-113; E. Scarabelli Zunti, *Materiale per una guida di Parma*, vol. I, p. 57 (ms. presso il Museo di Antichità); U. Ferrari, *La parrocchia della SS. Trinità*, 1927; N. Pelicelli, *Guida di Parma*, pp. 78-79; A. Q. Quintavalle, *Architettura cinquecentesca a Parma*, in Mercurio, Giugno 1946.

³ V. Rogito di G. M. Garbazza in data 20 Ottobre 1520 presso l'Archivio Notarile di Parma e v. pure il Rogito precedente di Antonio Marcello Bovini del 14 Ottobre dello stesso anno conservato ibidem.

⁴ Riporto, per esemplificare, alcuni dei pagamenti registrati nel 'Libro rosso', legato in cartapeccora, che vanno dal 1520 al '35 (in Archivio della chiesa della SS. Trinità): '1521, Ad ultimo de Aprile. Lorenzo della Valle per acordio seguito con la compagnia de la Immacolata Concezione cominciò a condur il sabione per la nuova fabrica de la capella in ragione di soldi due per carro e condurre la pietra a soldi

due per carro' (fol. 23); 'Adi 1 Agosto. Domino Lorenzo della Valle a condur via la fossa de' fondamenti a soldi uno per carro' (fol. 23);

'Condotta dei quadrelli a detta fabbrica' (fol. 6);

'Adi 25 Aprile a. d. Antonio Marcello Bovini deputato alla fabbrica detta, come si vede dal suo carattere fece fare una porta per entrare nel horto delli bianchi, che è quello ove si è fondata d. cappella e sagrestia della Concezione' (fol. 27);

'Adi 5 Maggio dato a Pietro Maria del Pra y rogan la quietanza fra detta compagnia e maestro Pietro Gavasolo muratore et capomastro di detta, soldi 7'; al Cavazzolo, muratore anche alla Steccata, si deve probabilmente lo scambio di materiale tra le due chiese. 1522 9 Agosto: 'La cornice fatta col modello intorno alla cappella costano per la conduttura ogni carro soldi 4';

'A Angelo Araldi di Casalmaggiore per pezzi di ferro 90 a soldi 24 il pezzo... 108';

A M.ro Mario Gardona de Bacanale per tante quadre dotte et condotte alla cappella infrascripta l'ultimo aprile 1525 per far li capitelli et piedistalli L. 65,15', ecc.

⁵ Libro Rosso cit. in Archivio della SS. Trinità, p. 2.

⁶ Li ha trascritti quasi per intero dalla citata copia del Bertoluzzi (ms. 1106 nella Bibl. Pal.) C. Ricci, *Documenti su Francesco Maria Rondani e Michelangelo Anselmi*, in 'Rivista d'Arte', IV (1906), pp. 31-33.

⁷ G. Bertoluzzi, ms. 1106 cit., p. 21.

⁸ G. Bertoluzzi, *ibid.*, p. 23.

⁹ Cfr.: per tali dorature e per le richieste di compenso avanzate in seguito dal Parmigianino e poi dai suoi eredi, A. O. Quintavalle, *Il Parmigianino*, 1948, pp. 162-179 passim.

¹⁰ A. E. Popham, *Correggio's drawings*, Londra, 1957, pp. 102-113.

¹¹ Cito il Popham, ma l'imbarazzo dei nomi del Rondani e dell'Anselmi, trovati nei documenti, di cui non si sapeva distinguere le mani, si è fatto sempre sentire; il Vasari dà tutti gli affreschi all'Anselmi (Ed. Milanese VI, p. 486), qualche studioso, come l'Affò e il Casapini, si contentano di dire a casaccio che le figure sono dell'Anselmi e gli 'elegantissimi compartimenti ed ornati' del Rondani, e il Donati dà questi ultimi addirittura a Giulio Orlandini detto del Purgio, che, come giustamente osserva il Bertoluzzi, era 'tanto di stile e di macchia diverso e nato una buona sessantina d'anni dopo'.

¹² A. E. Popham, *Correggio's drawings* cit., pp. 48-49, tavv. XXXIX-XLV.

¹³ Due scene raffigurano momenti del Vangelo e due miracoli legati alla Concezione, e ognuna è accompagnata da versetti latini di commento: dalla parte dell'epistola: la 'Natività della Vergine' con l'iscrizione: 'Salutis nostrae exordium'; a cornu evangelii, 'L'incontro di Anna e Gioachino' con l'iscrizione 'Celebrationis sanctae comprobatio'; nel terzo pennacchio 'S. Anselmo vescovo di Cantauria promette la salvezza a S. Elfinio abate di Normandia prossimo a naufragare, se celebrerà nel suo monastero la festa dell'Immacolata Concezione' e l'iscrizione 'Conceptionis divae Virginis celebratio'; nell'ultimo 'S. Idelfonso vescovo che prega l'immagine della Vergine, la quale gli appare volante per incoraggiarlo a introdurre in Spagna la festa della Concezione: 'Conceptionis observandae devota demonstratio'.

¹⁴ Cfr. A. E. Popham e Johannes Wilde, *The Italian Drawings of XV and XVI Centuries at Windsor Castle*, Londra, 1949, p. 364, n. 1123 (con ascrizione generica a scuola di Parma); A. E. Popham, *I Disegni di Michelangelo Anselmi*, in 'Parma per l'arte', III, Gennaio-Aprile 1953,

pp. 11-17; Id. Id., *Correggio's drawings*, cit. pp. 108-109 (col riferimento preciso all'Anselmi ed all'affresco della Cappella della Concezione).

¹⁵ Cfr. A. O. Quintavalle, *Nuovi affr. del Parmigianino in S. Giov. Ev. a Parma*, Le Arti, II, 1939, pp. 308-18.

¹⁶ Cfr. C. Brandi, *I disegni*, in 'Catalogo della Mostra del Correggio', Parma, 1935, pp. 169-170, n. 66 e A. E. Popham, *Correggio's Drawings*, cit., p. 169.

¹⁷ Nonostante che apparentemente le quattro volte a botte siano in pari modo decorate col motivo a cassettoni cinquecentesco è evidentemente originale solo quella più lunga, le altre sono state fatte ex novo, o ridipinte, sul modello della prima, molto più tardi, forse nel sec. XVIII.

¹⁸ Cfr. per i documenti di commissione e di pagamento Bertoluzzi cit., per le vicende e la bibliografia del quadro, A. O. Quintavalle, *La Galleria Nazionale di Parma*, 1939, pp. 50-51.

¹⁹ Nel libro rosso cit. sono registrati allo Zucchi due pagamenti per l'ancona in data 13 maggio 1533 e 9 settembre 1536.

²⁰ Oltre quelli nella Galleria Nazionale di Parma, cfr. i disegni alla Scuola di Belle Arti a Parigi ed a Budapest. (V. A. E. Popham, *The drawings of Parmigianino*, 1953, p. 34; Armando e Augusta Quintavalle, *Il Parmigianino a Parma*, 1956, p. 10).

²¹ A. E. Popham, *The drawings of Parmigianino*, fig. LXVIII-b.

²² A. Morgan-P. Sachs, *Drawings in the Fogg Museum of Arts*, Cambridge 1940, p. 80, fig. 81.

²³ V. Libro Rosso in Archivio della Trinità: '1554, 21 Settembre fu data facoltà al d. Ms. Bergnato, al Ms. Rinaldo Casino di far fare una anchona ad onore di S. Macario al suo altare posto nella capella della Concezione et nel altare et anchona... di spendere L. 100 di detta Compagnia'. Il quadro (ora nella Galleria di Parma) è torbido ed arzigogolato e incerto nel segno (v. anche per la Bibl. prec. A. O. Quintavalle, *La Galleria Nazionale di Parma*, 1939, p. 274). La superficiale derivazione dal Bedoli si spiega logicamente col desiderio di emulare il pittore parmense a cui si doveva affiancare nella piccola chiesa.

²⁴ Libro Rosso cit., doc. n. 30: '1585 a messer Paolo pittore per dipingere e dorare due angeli adì 15 Dicembre 1585 fu pagato da messer Francesco Garimberti L. 20'.

'A messer Giovanni Antonio e messer Sempronio pittori per saldo di tutta la pittura d'accordo con essi ducatonì n. 22 a L. 6,15 l'uno in somma L. 151,16'.

²⁵ Documenti vari per la cappella della Concezione in Archivio della SS. Trinità: Convenzione fra i padri della Concezione e il pittore Giovanni Pelizzoli (o Pelliccioli) per la decorazione a fresco della chiesa (28 Agosto 1718). 'A dì 29 Agosto 1718; al Sig. Giovanni Pelizzoli a conto di lavori di pittura che sta facendo nella cappella della Beata Vergine L. 200'.

²⁶ Documenti vari in Archivio della SS. Trinità cit. 'Al sig. Antonio Borra stuccatore a conto dell'ornamento che sta facendo alla Cappella della B. V. L. 300'.

²⁷ Adì I Giugno 1718. Documenti vari in Archivio della SS. Trinità cit. Accordo fra i deputati della Congregazione della Immacolata Concezione ed il pittore Clemente Ruta:

'C. R. farà due quadri grandi ciascheduno in lunghezza braccia 7 e in larghezza br. 5, in uno dei quali sarà espressa la historia sacra della Regina Ester quando si presentò avanti il re suo marito col pericolo della vita per ottenere la rinnovazione dell'editto contro il popolo ebreo, l'altro simile in grandezza con sopra l'historya di Giuditta quando trionfò in

Betuglia ed ha la testa d'Oloferne da essa tagliata'. [Questi due quadri sono ora in S. Ulderico a Parma].

‘Più altri quattordici quadri la cui maggior lunghezza o larghezza non ecceda i due bracci e mezza in tre, sopra i quali sarà dipinto un Santo Dottore che habbi scritto dell’Immacolata Concetione ovvero Profeta o Sibilla, come piacerà ai signori sudetti.

Si obbliga detto Clemente Ruta di fare tutto lo studio possibile per quanto s'estenderanno le sue forze, si per ben servire il Santo luogo come per non demeritare appresso detti signori dell'elettion fatta del suo pennello ed anche per acquistare qualche credito maggiore che li sarà possibile. Sarà dunque obbligato il detto Clemente Ruta subito traendo le tele da Milano tutte d'un pezzo, d'accingersi all'opera e far ogni possibile acciò il giorno della B. V. della Concetione che sarà alli 8 Dicembre 1718 prossimo essere in pronto i due quadri grandi e poi successivamente seguitare gli altri acciò tutto il numero l'anno venturo possa essere compiuto.

Detti Signori... sono convenuti con il detto Clemente Ruta per la mercede di detti quadri in L. seimila dico 6000 e questa distribuita L. mille e cinquecento, dico 1500 da pagarsi nella sovvenzione del presente accordo e lire due mila dico L. 2000 nel fine dei due quadri grandi et il residuo nel fine del numero di tutti gli altri quattordici'. Il pittore chiede inoltre L. 500 per le spese delle 'tele e azurro'.

²⁸ Parma 30 Germinale anno XI Rep. D'Ordine di S. Ecc. il Consigliere di Stato Moreau de Saint Mery amministratore Generale de' Stati di Parma, Piacenza, Guastalla ecc. io sottoscritto ho levato dalla chiesa dei Rev. Padri di S. Francesco Grande un quadro di Gerolamo Mazola rappresentante la Concezione in fede Jo Gio Franco Ravenet.

ANDREA EMILIANI

ORAZIO GENTILESCHI: NUOVE PROPOSTE PER IL VIAGGIO MARCHIGIANO

Non furono sufficienti le precoci indicazioni e le avvertenze del Voss (1920 e 1924) e del Longhi (1927)¹, ad impedire che una singolare sovrastruttura si venisse a formare attorno al problema delle opere marchigiane di Orazio Gentileschi, ed in particolare delle opere ancora conservate in Fabriano: apparendo viepiù veridica per il fortunoso ritrovamento di qualche isolata o male interpretata notizia storica, ma via via maggiormente difforme al graduarsi temporale delle opere stesse così come la realtà stilistica suggeriva a tratti perfino palesi. Tanto che una serie di nuove ricerche storiche si rendeva necessaria ed anzi pressante, a sostegno delle affermazioni, sostanzialmente giuste, ma facilmente disdette,

che so, da dati documentarî troppo rigidamente assunti; o da notizie temporali verosimili soltanto in apparenza.

Gracile e informe la tradizione storica fabrianese, dove la sopravvivenza di alcuni inveterati luoghi comuni, dal manoscritto Gili-Guerrieri del XVIII secolo agli storici Benigni e Marcoaldi, non trovava di meglio che prosperare in una mediocrità mai rafforzata, si noti, dalla tempra altrove così produttrice dell'attivo civismo degli esaltatori municipali, sul finire del secolo scorso.

Un problema vasto e ricco di indubbie conseguenze, come quello del rammodernamento della Cattedrale dedicata a San Venanzo, ad esempio, centro di interpretazione del Gentileschi marchigiano, in tutta intera la tradizione patria non trova di meglio che appoggiarsi alla data di consacrazione della chiesa, il 1618, per concludere con rara superficialità che i lavori di riattamento poterono aver luogo a partire dal 1617 all'incirca. La necessità d'una precisazione temporale importante come quella inerente alla consacrazione della Cappella di San Carlo nella chiesa di San Benedetto non fece che mettere in evidenza la data 1620 inscritta nella dedicatoria sull'arcone della cappella stessa: per poi ragionarne come di un termine cronologico 'post quem' che oggi, con più attento umore, potremmo assumere piuttosto in senso diametralmente opposto, senza che per la storia dell'intera fabbrica nulla venga a mutare, e molto invece per il profilo così esigente di consolidamenti esteriori dell'attività fabrianese del Gentileschi.

Con eguale franchezza, confessiamo, dovremo considerare gli apporti recati da Tilde Mezzetti (1930), che tentano per la prima volta di riassumere gli scarsi motivi della tradizione storica locale, e di indurne conclusioni in qualche modo definitive. In più vi si giunge a riunire con le altre opere del gruppo la 'Circoncisione' del Gesù di Ancona, dipinto palesemente precoce, strettamente legato alla cultura del primo decennio del secolo, per il quale l'unico confronto possibile in sede di stile resta pur quello con il 'Battesimo di Cristo' in Santa Maria della Pace a Roma, già dal Baglione citato fra le opere compiute sotto il pontificato di Clemente VIII e dal Longhi affermato anteriore alla data di morte del pontefice (1605). In quella occasione, nonostante il saggio chiarificatore del Pevsner, uscito forse negli stessi giorni, si consolidava ulteriormente e sulla base di documenti spuri e indiretti quali il ms. Benigni o il ms. Graziosi, l'opinione che il soggiorno o quanto meno le opere del pisano

per la regione avessero a costringersi sulla fine del secondo decennio, entro i termini approssimativi del '17 e del '21, anno della partenza per Genova. Già la recensione pubblicata l'anno successivo sulla 'Rassegna Marchigiana' e dedicata dal Molajoli alle opinioni della Mezzetti, mostrava di accettare approssimativamente tale sistemazione storica, pur ribattendo brillantemente e con critica vivacità ad alcune affermazioni di parere qualitativo. Così come nella bella *Guida di Fabriano* del '36, dove anzi talune opinioni si fanno più precise e motivate.

Nel frattempo, gli estensori dell'VIII volume dell'*Inventario degli Oggetti d'Arte*, accertavano che soltanto nel '19 la Cappella di San Carlo della Cattedrale di San Venanzo era stata assegnata all'arte della Lana. Essa portava sull'altare un 'San Carlo orante' concordemente riferito, o quasi, al Gentileschi. Ne conseguiva con un certo agio che la data surriferita poteva assumersi come irrefutabile 'post quem', e non più per il 'San Carlo orante' stesso che per intero il gruppo degli affreschi della Cappella del Crocifisso, situata a fianco, nella Cattedrale medesima.

È abbastanza chiaro che da una simile sistemazione dell'attività fabrianese in particolare, e marchigiana in genere, del Gentileschi, null'altro poteva seguire se non un eccessivo stipamento di opere nel termine esiguo di appena tre o quattr'anni, palese a chi si accingeva a studiare le opere stesse, graduandole piuttosto secondo l'ordine dettato da una interna norma di consecuzione stilistica. La precocità poi della 'Circoncisione' di Ancona /*tav. 30-31*/ affermata dal Longhi e dal Voss, più recentemente verificata anche dal Bologna, invitava ad un completo riesame della non semplice questione; esame che s'è cercato di condurre con attenzione, giungendo a risultati, anche se non definitivi, tali tuttavia da porre un non ipotetico dubbio sulla situazione cronologica delle opere così come era stata consacrata.

Tradizionale, l'attribuzione della grande 'Circoncisione' anconetana non presentava problemi particolari; ed anche la sua datazione non aveva mai assunto figura di critica urgenza. Il Pevsner se ne valeva in parte per una serie di confronti, un po' morelliani in verità, che gli permettevano di aggiudicare al Gentileschi l'Assunzione della Chiesa dei Cappuccini di Torino; tenendo ben fermo tuttavia il divario temporale fra i due dipinti. La Mezzetti, come s'è accennato, sulla base delle precisioni apparenti da lei pro-

poste, credeva di poterla raggruppare insieme con tutte le rimanenti opere marchigiane, senza tentare quella discriminazione cronologica, palese ed operante anche ad un esame stilistico affrettato. A riportare dunque il problema inerente entro gli esatti termini, oltre al parere di Roberto Longhi, era il contributo che il Bologna recava alla conoscenza del breve soggiorno abruzzese del Tanzio da Varallo, sulle pagine di questa stessa rivista (1953). Quest'ultimo infatti, nella sua forte 'Circoncisione' di Fara San Martino, mostrava evidenti i segni d'una recente collusione col dipinto del Gentileschi, che certamente precedeva nell'invenzione il lombardo, il cui soggiorno fu in quella occasione possibile circoscrivere intorno agli anni 1612-14 all'incirca. Ma soprattutto, sulla scorta d'un suggerimento del Longhi, i dubbi a favore della precocità dell'opera potranno trovare rapida conferma anche in elementi di storia esterna. In effetti già il Maggiori, nella sua piccola *Guida* di Ancona del 1821, accennando al dipinto, sull'altar maggiore della Chiesa del Gesù, aperta al culto l'anno 1605, desidera precisare che il riferimento al pisano è attestato nelle 'memorie della chiesa'; memorie 'd'onde ancora si coglie che venisse pagato all'artefice sc. 303'. Sfortunatamente al Maggiori è rimasto nel pennino l'anno in cui quel pagamento venne effettuato; e ricerche personalmente condotte non hanno a tutt'oggi conseguito risultato alcuno, poiché l'archivio del Gesù andò, come pare, distrutto in uno dei terribili bombardamenti del '43-'44. Per parte nostra ancora un'opera potremmo segnalare, a conforto d'una precisione ulteriore nel percorso così scarso di dati e per contro così bisognoso di punti fermi del Gentileschi; un'opera che scopre in maniera forse didattica ed esemplare gli interessi del maestro, ancor tanto spiccatamente rivolti alla natia Toscana. Si tratta della grande 'Circoncisione' di Giovan Francesco Guerrieri, conservata in San Francesco di Sassoferrato. Le stesse intenzioni, sia pur solo parzialmente risolte, fra l'alternativo realizzarsi di sorprendenti verità particolari nel corpo d'una composizione a oltranza reinventata su quella anconetana del Gentileschi; e quindi confortata da suggestioni più facili ed apprendibili, quali forse quelle di marca alloriana. Purtroppo ci manca per quest'opera singolare un dato esteriore a chiudere il circolo di quell'opinione che, precisata dal Bologna con induzioni di storica validità, avrebbe potuto forse perfezionarsi ancora, regolandosi sull'ombra gettata dal maggiore sul suo settatore provinciale. Ed anzi nella rico-

struzione che abbiamo tentato altrove dell'attività del fosso-bronese, essa par collocarsi sul 1614-15: date cioè che sembrerebbero tarde, ma non quando si pensi che il Guerrieri, assente dalle Marche fin dal 1606, fa definitivamente ritorno al paese soltanto sulla fine del '13 o gli inizi del '14, per eseguire in quell'anno stesso le belle decorazioni della Cappella di San Nicola da Tolentino in S. Maria del Piano del Ponte a Sassoferrato. Già nel novembre del '15 è nuovamente al lavoro a Roma, nel Palazzo Borghese in Campo Marzio, dove si tratterà per lo spazio di tre anni. Tre anni che gli impedirono, probabilmente, di seguire la propria nativa, terrigena vocazione di narratore, a pro' di un mistificato quanto interessante arcaismo di raffigurazione emblematica e concettuale; tre anni che ci impediscono forse, oggi, di servirci di lui come di un accolito fedele di Orazio, sul quale osservare le variazioni dell'umore sensibile e pronto del maggior maestro, riflesse in vesti giorno per giorno avvertite di quel procedere limpidamente umbratile. Dovremo, semmai, osservare i segni d'una ripresa gentileschiana dopo il ritorno del provinciale da Roma, avvenuto sul finire del '18, e per tutto il terzo decennio, quasi consacrato alle memorie di quella stagione romana tanto vivida e irripetibile; quando si fa forte il desiderio, originato forse dalla notizia della partenza del più grande, di rivedere le proprie antiche carte, riprendere in mano i vecchi testi di studio, ora che più non sovviene un'opera, un esempio diretto.

Questa la situazione degli studi, queste le più recenti proposte a riguardo dell'attività marchigiana del Gentileschi. Ed ora che la grande 'Circoncisione' anconetana sembra ritornata entro i termini d'una più ragionevole collocazione temporale, non ci rimane forse che spingerci fino a Roma e brevemente riassumere, a nostro utile, l'agitato procedere di quegli anni, secondo le ben note indicazioni del Longhi.

Come si sa, notizie del nostro s'hanno nell'ottobre 1609 e nel febbraio 1610 in relazione a trattative per quadri con il Duca di Mantova (la 'Madonna' Contini Bonacossi?); nel 1610 è già firmata da Artemisia, dal Longhi riconosciuta al padre, la 'Susanna' della Coll. Schönborn di Pommersfelden. Intorno al finire del '10 o poco oltre il 'Davide' Spada, ivi ancorato dalla collaborazione del Tassi, che infatti nel marzo del '12, durante il processo famoso, dichiara d'aver fatto ritorno nella capitale circa 18 mesi avanti; a conti

fatti, dunque, nel settembre 1610. Ad essi legata, fra le altre, l'opera analoga, ma intieramente di mano d'Orazio, nel Museo di Berlino; quella della Galleria Nazionale di Dublino. Accanto e ben vicina la 'Giuditta con l'ancella' della Gall. Nazionale di Oslo; la piccola 'Santa Cecilia' da poco entrata alla Kress di Washington, compiuta comunque entro il '12; nonché forse quella 'judita di capace grandezza' che Cosimo furiere s'era fatto consegnare da Artemisia, ma che era opera del padre, oggi identificabile con l'opera analoga della Pinacoteca Vaticana.

Ma da queste alla nuova opera che ci incalza nei nostri itinerari provinciali, il passo è pur brevissimo. Quasi certamente fu mandata da Roma la 'Maddalena penitente' /*tav. 32-33*/ che ancor oggi si trova nella piccola chiesetta dedicata alla Santa alle porte di Fabriano. Si direbbe lo denunci l'impegno sproporzionato all'umiltà dell'ambiente, dove purtuttavia l'ineffabile anonimo detto di Campodonico aveva posto mano ad alcuni Santi sulla navata. Sperduti il soggetto, l'azione sul piano univoco d'una attenzione capillare ed analitica, tutto è pronto ad atteggiarsi nel suo maximum di esposizione obiettiva, attento al 'si gira' che risuona di già, in fondo, da questo pretensioso amore per il 'verisimile della verità'. Non so sia lecito farlo, ma vien d'istinto di considerare quest'opera sotto gli aspetti, già allora strenuamente perpetrati dai ricercatori, della fisica se non addirittura della mineralogia. Parlare dunque di velocità di sedimentazione del colore, del pigmento; di induzioni fra schietti fenomeni luministici, o di 'quanti' luminosi; tanto incredibilmente sedata, lucida ed implacabile è l'espressione fenomenica del colore; se non addirittura, come ci si attende, l'attuazione visiva, rappresentativa degli affetti e delle azioni. Il primo ideale raffronto è dunque con la prosa scientifica del secolo, nella concretezza nuova della lingua di Galileo, di un Cesi o di un Castelli, dove vocaboli, l'uno all'altro accostati, ritengono dell'apparenza visiva dei fenomeni quasi nulla più che l'essere verace, sciolto dalle sopraffazioni della fantasia. Valori, dunque, anch'essi, affidati unicamente alla 'quantità' materiale del veicolo, 'picciola favoletta'. Così in questo dipinto di smalti e pietre dure, rifrazioni di limpide silici, dove il pallido 'oriente' perlaceo par simboleggiato, tratto a tratto, dal mistero naturale connesso e raro, e quasi solo da questo. Ma, passando a tempi non lontani, di vera interpretazione critica, si ricordino dunque le parole del Da Morrona: 'nelle dipinture di lui di

rado le ombre son taglienti, ma diafane e leggiere sovente, che vi si osservano i panni bianchi molto ben condotti, i gialli misti con lacca, e altresì lacca schietta di color pieno, e sanguigno'. Prima attuazione visiva d'un nuovo mondo protestante, quasi; lettera scarlatta d'un puritanesimo indolore che, spogliata dei pochi, inevitabili accessori del culto, ti proveresti a trasferire, per quella ambiguità che ne governa il fascino così moderno della verosimiglianza e della luce, nei panni e sui fondali d'un antico mito. Serata dopo pioggia e lacrime, la pietra riflette un tiepido fortore serale, acidulo per le erbe secche che vi si abbarbicano. Ma di là dalla roccia, e sotto lo scanno per pregare, l'umore petrigno e duro si scioglie in ingemmamenti di trasparenze perfette, pagliole e filigginì di luce rifratta, quale appunto fra Elsheimer e Gentileschi si veniva scomponendo l'ombra e la luce, la natura.

Nel 1611, durante un brevissimo soggiorno al paese natale, o piuttosto da Roma stessa, il giovanissimo Guerrieri inviava a certi privati di Fossombrone una sua 'Maddalena penitente' firmata nell'anno e da lui siglata, con orgoglio, a memoria del suo ventiduesimo anno di età. E non è solo per ritornare a un più preciso discorso, concessa la desunzione dal dipinto di Orazio, compiuto dunque entro quel termine, quanto piuttosto per mostrare, a dissimiglianza e contrasto, quanto di poco e d'esteriore poté passare nell'opera del minore di quel linguaggio incomprensibile ai più.

A riprendere, poi, le fila del lavoro di Orazio in quegli anni, servono egregiamente le deposizioni al famoso processo del '12². Già da essa s'era appresa con qualche sicurezza la data del ritorno del Tassi a Roma. Un teste, precisò il Longhi, il Molli palermitano, v'affermava d'aver posato nella primavera dell'11 per un 'San Girolamo'; e si tratta del dipinto di collezione milanese. Un secondo teste vi dichiarava d'aver contratto amicizia col Tassi e col Gentileschi 'quando essi, dipingevano il giardino del Cardinal Borghese a Montecavallo'; ed era su tale base che il Longhi ancora accertava l'esecuzione degli affreschi della Loggia oggi Pallavicini. E l'affermazione ricorreva anche nella deposizione del Tassi, quando egli ricordava che il complesso era stato eseguito contemporaneamente agli affreschi della Sala del Concistoro in Quirinale, databili dunque anch'essi del 1611. Pubblicati, ma solo parzialmente, dallo Zeri³, gli affreschi della restaurata Loggia di Montecavallo rappresentano per tempo uno

dei più alti raggiungimenti dell'arte italiana del '600. Una tranquilla vaghezza e nobiltà di spiriti, concisa e quasi emblematica concrezione di colore e luce immersi in un inconfondibile 'plein air' locale, la si direbbe qui raggiunta per infinite vie, rami capillari e minuziosi d'una perfezione culturale rara.

Qui sono per noi, perduti e per sempre gli affreschi della tribuna di San Nicolò in Carcere, i veri esordi del Gentileschi decoratore e frescante, d'un sostrato immaginativo che la fantasia erratica del Tassi sollecitò forse sulla strada del bizzarro, ma che soltanto il polso freddo e talora fin renitente del Gentileschi seppe condurre al fine; colmando questa pungente grammatica di scorci e prospettive 'locali' con sottili audacie nuove, bagliori della luce, lume concreto se pur intellettualmente mediato, interdipendenza dei colori come nella pittura fiamminga che da queste esperienze trarrà tanta parte. Di essi, si spera, lo Zeri vorrà quanto prima dare adeguata illustrazione per l'importanza che assume così nella vicenda dell'artista come nella più grande storia del Seicento italiano.

Il processo del marzo 1612, infine, dovette significare nella vita dell'uomo una rottura improvvisa delle abitudini e delle relazioni, testimoniata del resto dalle sue stesse dichiarazioni e dalle lettere immediatamente successive. Nell'anno seguente, infatti, il silenzio ce lo indica in cerca di nuovo lavoro, fuori di Roma, dove sempre lo amareggia il dilagare ormai aperto dello scandalo di Artemisia.

Da questo momento in poi ci riuscirà impossibile accertare, almeno in stretta linea documentaria, la presenza del Gentileschi in Roma almeno fino al 1619. I pagamenti per i lavori di Montecavallo, correnti dal gennaio al febbraio 1612, riprendono per il solo Tassi, ma dopo la lunga parentesi aperta dal processo, dalla prigionia durata oltre un anno e dai successivi lavori a Villa Montalto alla Bagnaia (1613-15): dal marzo al giugno del '16 e al luglio '17, data alla quale egli vien liquidato per la decorazione della Sala degli Svizzeri in Quirinale con una somma da ripartire con il Lanfranco ed il Saraceni⁴. È tuttavia assai difficile provare una assenza continuata di Orazio dalla capitale, andati vani i suoi tentativi di ritornare in Toscana. Caduta la sua ipotetica partecipazione alla decorazione di S. Adriano (1614), egli tuttavia dimostra, nel passaggio dal primo al secondo tempo delle opere marchigiane, di non restare assente agli eventi maggiori della capitale, trascegliendone tuttavia aspetti

capitali e in qualche modo già antichi (da Borgianni e da Saraceni, dunque), fino a ricavarne mezzi e opinioni più commosse e, si direbbe, più concrete, a uscire dunque dalla stagione 'à rebours' che vedremo lievemente scalfita sulle pareti della Cappella del Crocifisso a Fabriano. Mezzi e opinioni che giustificherebbero allora la diversa datazione di dipinti come il grande 'Santa Cecilia e San Valeriano' di Brera⁵, o il 'San Carlo orante' di San Benedetto in Fabriano, in ogni caso anteriore al 1620.

Già si delinea dunque, almeno sommariamente, il posto che vorremmo assegnare agli affreschi della Cattedrale di San Venanzo; nonché a quei dipinti che a quelli verosimilmente s'accompagnano, distaccandosi palesemente gli uni e gli altri dai suddetti in San Benedetto per flagranti motivi stilistici. S'avverte ora come la situazione cronologica generale di questo non breve periodo, cristallizzata dalla Mezzetti intorno agli anni estremi del secondo decennio (c. 1617-21), ma scossa invece da eloquenti necessità di svolgimento stilistico, abbisogni d'un più completo riesame delle condizioni storiche esteriori, così come vennero proposte dalla gracile tradizione storica locale ed accettate dalla critica recentiore. Ché anzi il problema, risguardante la nuova evoluzione toccata alla città di Fabriano all'aprire del nuovo secolo, s'apre alle nostre indagini con affermazioni chiaramente contrastanti con quelle che abbiām visto accettate e che abbiām, sia pur sommariamente, esposto alle prime battute di questo scritto. Al conoscitore della storia della provincia non può sfuggire infatti che già nel 1610 la città venne distaccata, per decisione di Paolo V, dalla Legazione della Marca, fors'anche in vista dell'ormai prossima devoluzione dell'intero Ducato di Urbino, già quasi sostanzialmente attuata, ma formalmente avvenuta soltanto nel 1631. La città ottiene a partire da quella data un proprio Governatore prelato, dipendente direttamente da Roma. Aprì la serie e per brevissimo tempo Nicola Strozzi di Ravenna.

È forse facile connettere a questo mutamento amministrativo, che valse alla cittadina una vantaggiosa autonomia burocratica ed economica, la ripresa assai florida che si manifesta appieno nell'alto numero di riattamenti e di nuove costruzioni, per quel che ci interessa, di edifici sacri; la gran parte in quello stile particolare di quasi tutte le chiese marchigiane del secondo e terzo decennio, sull'onda di gusto decorativo seguita alla canonizzazione di San Carlo Borromeo. Già avanti il 1601 l'architetto urbinato Muzio Oddi

aveva presentato i disegni per il totale riattamento della trecentesca cattedrale di San Venanzo. Ma soltanto nel 1607, informano i documenti ⁶, il capitolo ne approvò l'esecuzione. Passano alcuni anni, né sappiamo se i lavori fossero iniziati o meno; quando finalmente ci soccorre la notizia che nel 1613 i lavori per 'la fabbrica di San Venanzo' erano di già in stato di avanzamento ⁷. Siamo dunque lontani da quel 1617 genericamente asseverato dagli storici locali. Ma di più, ancora nel '13 e a data di poco posteriore alla surriferita, sembra potersi ricavare, pur nell'estrema oscurità del testo, una risoluzione capitolare votata alla assegnazione e dedicazione delle Cappelle ricavate nella nuova Cattedrale. Nel settembre poi — e ciò per noi par rivestire somma importanza — si ritrova concessione all'Arte de' Calzettai della Cappella di San Carlo; quella stessa cioè che nel 1619 passerà all'Arte della Lana. I magistrati in carica, è detto testualmente, 'promisuerunt dictam Cappellam ornare cum Ancona et aliis rebus necessariis in termino quattuor annorum' obbligandosi in più al versamento di trecento scudi ⁸.

Già attribuito concordemente al Gentileschi, e comunque alla sua bottega, all'esame stilistico il dipinto rivela oggi, e chiaramente, la paternità del Guerrieri da Fossombrone; e almeno nella parte inferiore (il Santo ginocchioni, l'altare e il paesaggio), ché l'angelo bellissimo al sommo della tela, fitta di giunte e rappezzi, può ben essere, secondo che oralmente mi suggeriva Roberto Longhi, quanto rimase d'un dipinto per ignote cause subito interrotto dal Gentileschi; oppure per altrettanto sconosciute ragioni quasi immediatamente (e certamente prima del '17-'18) sinistrato nell'intera zona inferiore, ripresa ex novo dal Guerrieri. L'intervento del marchigiano, in ogni caso, si pone esattamente a lato delle decorazioni ad affresco dallo stesso eseguite in Palazzo Borghese a Campo Marzio e documentate da un fittissimo registro dal novembre del '15 al settembre del '18⁹.

Facilmente dunque il computo degli anni stabiliti nella risoluzione capitolare del '13 fa cadere l'esecuzione del dipinto intorno al '16-'17, cioè prima della consacrazione della chiesa, il 1618. Ecco come decade l'importanza, che a suo tempo parve decisiva, dell'assegnazione di questa Cappella che per il fatto di trovarsi a fianco di quella del Crocifisso affrescata da Gentileschi e per essere passata nel '19 all'Arte della Lana — passaggio che parve il primo — trascinò con sé il problema vero della sistemazione temporale dell'intera

attività fabrianese e marchigiana del maestro; dimostratasi al contrario centrata 'per capita' dalle intuizioni precoci del Longhi e del Voss.

Par dunque abbastanza probabile che gli affreschi della Cappella del Crocifisso nella Cattedrale di Fabriano, unico vero segno d'un concreto anche se breve soggiorno dell'artista nella regione, decorrano dunque da questi anni, e trovino probabile sede, in ordine a quanto s'è esposto, fra il 1613 ed il 1615'-17 all'incirca: date buone ad alloggiare gli affreschi fabrianesi e le opere connesse, e a stabilire un prima e un poi di qualche validità.

Detto ciò, non sarà tuttavia facile rinvenire il punto di applicazione stilistica come di condizione sentimentale accordati dall'artista all'opera; poiché qui è una decisa volontà di arcaizzare, del resto sottolineata dal Voss, per la quale tornano validi motivi e figure già appartenenti a quell'universale linguaggio, a quell'ecumenica capacità di circolazione che la cultura romana di controriforma esprime a fine secolo. Più facile forse, e almeno in apparenza, abbandonarsi al gioco psicologicamente probabile d'un romanzo storico che ce lo possa raffigurare, uomo difficile e di scontroso umore, prostrato dall'improvviso crollo d'una fiducia, d'una moralità che quasi non aveva mai avuto bisogno di verifiche; aggirarsi a passo lento fra questi vicoli minuti e puliti, rumoreggiando a basso le gualchiere degli antichi cartai, a ridosso dell'Appennino. Spezzato dall'improvvisa tensione del dramma familiare il filo ornato e sontuoso che pur lo dovrà tramandare famoso in opere di pannello, un ricordo d'altri tempi più felici — il mestiere era tutto, appreso grado a grado, e sorpreso un giorno 'nuovo e pressoché mai veduto' nella rivelazione del giovane Caravaggio — pare doversi sostituire ad un risveglio più placato, un mattino chiaro, quasi che nulla fosse mai successo; e un desiderio di conforto altero e di sdegnoso colloquio con le proprie immagini di allora doversi credere per la prima volta subentrato, dopo mesi di sconsolata amarezza, al pensiero di ritrovarsi solo, fuori di Roma, in cerca di lavoro. Così e non altrimenti: schermo della propria orgogliosa solitudine, tocca da un triste piacere dei ricordi, questa decorazione della Cappella del Crocifisso per una volta pare riscattata all'opalina indifferenza sentimentale di sempre (quella, per intenderci, che non doveva resistere tant'anni dopo all'interpretazione 'borghese' datane da Roberto Longhi).

Qui, al contrario, tutt'attorno, pochi gesti e scarse parole: quelle sole che nel deliberato arcaizzare quasi t'attenderesti di scorgere, cavillando sul fondo immateriale, escire dalla bocca semiaperta del Cristo verso il calice della Passione /*tav. 34-35*/. Una stagione sconsolata e fermamente ostile ha segnato di poche scalfitture un Getshemani di cristallo e un'unghia appena di sassi e rami contorti; la cavità del cielo colmata dall'urgere dell'angelo silenzioso. A lato, pochi arbusti risecchi a rameggiare sul buio, e nuvole trasparenti in alto a segnar l'ora agghiacciata dai riflessi lunari. Così l'ampia manica d'aria gelida, la correntia luminosa in che si fissa questa elementare rappresentazione, non pare certo soffermarsi sul centro tradizionale del dipinto, ma rivelare piuttosto — come per entro un vasto particolare d'una sola visione lenticolare — ogni zona periferica. È con tale acutezza che rispondono all'invito ottico, quasi aggiustati sul primo piano d'una camera di ripresa, i tre apostoli gettati a terra, che il primo sospiro d'un di essi parrebbe appannare il cristallo obiettivo ed imparziale che s'apre sul fianco della Cappella. Ma non s'è detto ancora di quale materia si serva e quale mai storia avverta il limpido procedere di questa pittura: nel silente, drammatico discendere dall'arido ciglio d'una interpretazione altamente mondana. Fin qui dunque l'uomo, ché l'artista è ancor più riserrato e renitente, quando soprattutto, come in questa occasione, costringe ad improvviso silenzio le sue doti di solo pochi mesi avanti. Il massello di cristalli, la traslucida clessidra dell'opposita 'Presca di Cristo' /*tav. 36-37*/ appare modello di compitezza canonica, quale mai le esemplari sfinitezze di un D'Arpino avevano costruito per l'edificazione della fede rinnovata. Ma v'appare in modernissime intenzioni rifrangere la qualità fisicamente probabile della luce, e quasi più che mai altrove. Che qui, nel procedere pratico dell'affresco, il potenziale luminoso della materia stessa, mancando l'accecante bagliore della colma distesa sulla tela, ma procedendo unicamente per trasparenze, velature, luminescenze dunque, e riflessi, barbagli, specchiature e opachi sollustri, pare adeguarsi entro i pacati confini d'una verità lenticolare già da secoli adottata, e così vicino, infine, a questi monti. Ed è forse sentimento dettato da un'intima necessità critica quello che tanto sovente sollecita chi guarda ad un raffronto antico, forse rinascimentale. Quasi fossero più vicine 'las lanzas' di Federico di Montefeltro che quelle del Duca d'Alba. Problemi a quelli analoghi, infine, perché la luce fatta tutt'uno col moto concreto del

pennello anziché sovrapposta al croma, rifranga sottigliezza e rara perfezione materiale delle immagini; perché essa lentamente indagante indugi e in piazzature offerte al suo corpo traslucido e in penombre appena destе, piegandosi il vivagno, il pannello, il fitto bulicame della natura più ascosa, alla mediazione razionale di quest'ottica apparenza; perché infine la qualità opalina di questa luce-colore, concreta e constatata sul vero rattenga di quello la pacatezza appannata appena da un sublime, inafferrabile velo di muta poesia.

Caratteristiche che, nella riduzione quantitativa, sembrano ancor più esaltarsi nelle riquadrature del soffitto, dedicate anch'esse a scene della Passione di Cristo /*tav. 38 a, b*/ . Si ricordi, dunque, a paragone, la 'Incoronazione di spine' di collezione privata milanese, dove appare evidente, dopo la scomparsa di Caravaggio, il Gentileschi provarsi nell'attuazione del colpo di mano sull'azione repentina della luce: trattenendone soltanto, con una renitenza in lui giustificata dalla imparzialità necessaria a questa inusitata operazione di sintesi ottica, gli atteggiamenti di guida, vasi indispensabili alla divagazione della luce e pur via via commentati da sintomi di più acre verosimiglianza, rispetto al modello maggiore. Di quella sottile capacità di esaltare e insieme di respingere scontrosamente a margine certe consuete situazioni accessorie — pronte tuttavia a rispuntare nel clima ornato che sarà tipico dopo il '20 — nella pratica dell'affresco pare sopravvivere la qualità più rigida e fine, un delicato pungere aspretto di rari materiali, un dolce rovello di noduli cristallini, il senso pressoché puro, insomma, di quel procedere ottico molecolare. Gran peccato che le riproduzioni, sia pure unitamente alle cattive condizioni dell'opera, attutiscano di tanto l'improvviso porsi a fuoco di questo cavillare minuto e irreprendibile della luce; ché il corpo del Cristo flagellato mostrerebbe, come fa sull'originale, la fibra rigida, salina di che par costruito, anzi insufflato attimo per attimo: differenziandosi l'ampio perizoma che ne ricopre i fianchi per una più intensa vibrazione di 'quanti' luminosi, quasi vertiginoso ingemmamento di limpide concrezioni minerali. E il fiorire di candide anse di delicati pannelli, di mani definite dal roseo scarnire dell'unghia, di dorati capelli, di dolci sbuffi e nodi e coaguli di panni chiari rivelati improvvisi sotto la costrizione dei corsetti: sembrano tutti alludere a quel penchant di malinconico vero che il Gentileschi serbò sempre nei più puri legamenti locali anche

delle più grandi e ornate composizioni. Un vero che, carpito a principio e sostanzialmente alle primissime opere di Caravaggio, scomposto sulla scorta dell'Elsheimer nelle infinite particelle radianti della rifrazione luminosa, chissà non ricordasse tuttavia della fabril esperienza del padre Giovan Battista, che documenti potrebbero indicare passata anche a lui almeno nella giovinezza¹⁰, l'applicazione inesausta del bulino; e, della cera, la luce minuziosa, l'opaco velo. 'Felice chi orna una pietra dura', ricordate Alain?

Riprova di tale, sia pur momentanea, condizione di 'adattamenti' luministici che l'aperta problematica di questi anni par dunque imporgli, è la grande pala, raffigurante la 'Crocifissione e i dolenti' che, contemporaneamente, l'artista collocò sull'altar maggiore della Cappella /tav. 39-41/. La finita pulitezza della vasta composizione quasi non ha compagni, almeno in Italia, nella storia coeva. Soltanto a Bologna, forse, con sentimenti difformi, ma adagiati in una situazione sentimentale fondamentalmente analoga, crescevano alcune opere in parallelo di intenti, artisti ormai antichi come il Cesi, e più giovani come il Reni. E più del primo sarebbe opportuno parlare, poiché l'esperienza neo-quattrocentesca del secondo nell'enorme Pala dei Mendicanti s'era presto esaurita, subito sopravvenendo i sensi di ripresa carraccesca che si rendono palesi nella 'Assunzione' di Genova. Sono piuttosto le opere della Certosa di Bologna, di Bartolomeo Cesi, il presbiterio ornato nel '16 che sembrano invitarci alla riflessione comparata, se pur questa rivestisse maggior valore che quello d'un chiarimento in termini di figurato raffronto. Perché altri sono gli autori, altra è certo la voce della storia che conforta Orazio in questa solitaria impresa provinciale. Soprattutto quella luce antica che il bolognese estrae ancora per una volta dal sempre vivo repertorio tibaldesco, resa cristallina e gelida dalla deliberata volontà di arcaizzare, quasi a render l'opera polemicamente priva di risorse, non ha luogo nel dipinto fabrianese. Essa al contrario vi divien determinante, unico comune denominatore della narrazione visiva, da corollario pratico ed accessorio che appariva nella terminologia cinquecentesca, dimostrandosi ad evidenza partecipe, ancora e per sempre, della primissima e più fervida primavera caravaggesca.

Un prolungato tempo di posa, colmo di silenziosi eventi spirituali, par dominare la scena. Come per una natura morta si adattano preventivamente gli scarsi aggetti e i parchi panneggi, tanto che la luce possa lentamente assalire le cose e

farle proprie. Nell'oscurità essenziale il velo ed il soggolo della Vergine tremano caldamente e palpita nel volto quel trepido e irraggiungibile mistero dell'umana sofferenza che Caravaggio aveva per la prima volta, e con tanta irresistibile commozione, dischiuso dall'alto delle sue 'Opere di Misericordia'; e che qui il toscano ricoglie forse la prima e l'ultima volta nella sua pur lunga 'routine' d'artista, senza farne oggetto esclusivo della sua incantata fissità di inventore di valori locali, di mirabile fissatore di situazioni e eventi luministici. Pochi, come s'è detto, gli accessori inventivi; appartato il forziere delle gioie e il guardaroba borghese, la forma entro il vaso volutamente perfetto di rare e controllate invenzioni cresce pochi espedienti e un unico intento, quello di piegare ogni particolare all'unitario possesso della luce. Quattro rigide cannule commentano in basso il manto della Vergine; ed in confronto al massello che fa il manto del San Giovanni in preghiera, la Maddalena scontrosamente avvvitata al legno della croce è l'unico motivo di più appuntita reminiscenza dell'attività precedente. Ma il suo braccio, dove s'è arrestata scendendo la veste rimboccata, s'è perfino scordato del dolce realismo che faceva del cordone del 'San Francesco' Corsini un motivo di insistita applicazione visiva; e così pure l'incrocicchiarsi delle mani della Vergine e del San Giovanni, pur offrendo alla luce luogo e motivo di soffermarsi, di indagare, di costruire le forme con esattezza già conosciuta, son dipinti con rara effusione. Cosicché per una volta almeno par di non giungere a fare di questo antico e solenne mistero un 'borghese' movente di buona pittura, ma un'interpretazione suggestiva ed altamente drammatica della storia dell'uomo.

S'avverte poi che non appare impossibile passare da queste concise acutezze, degne soltanto di un Terbrugghen, alla altissima realizzazione della 'Vergine con Santa Francesca Romana': effettuata, cioè, la debita sottrazione dei modi esclusivi dell'affresco, e tenuto conto del forte intervento di restauro nella 'Crocifissione'. E poiché al quadro già Rosei, oggi nella Galleria Nazionale di Urbino è legata una delle fondamentali interpretazioni di Roberto Longhi, nell'intuita verità del trapasso fra 'colore' e 'valore', avvenimento di quella importanza che ognuno sa per la storia a venire, non ci rimane che chiudere questo personale riasunto dell'attività fabrianese del Gentileschi fino al 1618 circa, ma non tuttavia senza far cenno di un'opera che, re-

centemente restaurata, pur negando il suo vero aspetto sotto i danni d'una condizione non reversibile, sembra porsi di buon grado fra queste di cui s'è detto e le opere che verranno.

Si tratta della 'Madonna del Rosario' della Chiesa di Santa Lucia, ancora in Fabriano. In una documentata relazione del difficile restauro, si poneva, per la prima volta forse, l'accento su di un'ipotetica quanto incontrollabile 'adesione all'arte del Lotto'¹. Era un passo in avanti sulla strada già indicata dal Molajoli, nei termini di una rilevata 'calda colorazione e succosità d'impasti' che, dopo il restauro, è stato possibile circoscrivere in un sentimento coloristico di particolare inclinazione. Per quanto, si ripete, incontrollabile, l'ipotesi si presenta in qualche modo suggestiva, specie quando la considerazione critica scenda a più sottili divagazioni di lettura e all'esame dei rapporti storici quali soltanto la non recentissima interpretazione 'lombarda' dell'operare del Gentileschi può inverare. Della antica pala d'altare ritorna lo schema e, in tempi di smaliziata modernità, l'ingenuità nativa e sognante dell'invenzione sentimentale. Ma qui l'affettazione cortese, fatta di vestimenti panneggiati, di gesti bennati, fra un appuntirsi d'acuti sguardi ed un cadere di fiori di malva giù dall'alto, fino all'ultimo puttino fragrante di luce come in un rinato, adolescente Caravaggio, ci rende conto fin dell'ultima stilla di storia figurativa passato sotto il cielo di Roma e oggi felicemente decantato in questo solitario angolo di provincia così incline, così propenso quasi per sentimentale configurazione ad accogliere i pensieri tardivi, i ripensamenti, le occasioni dettate dagli incontri più emotivi. Come un secolo innanzi Lorenzo Lotto, oggi Orazio Gentileschi. Ed affidiamo volentieri ad un gusto di memoria evocativa, perché non ci venga troppo rimproverato su di un piano di connessione critica, il modo di meglio spiegare perché a noi parve si chiudesse ancora una volta il cerchio di quella linea storica e sentimentale che, iniziata nel clima della 'realtà' del settentrione, trova in un emulo del maggiore fra tutti i lombardi una comprova della sua validità, nel silenzio quieto che fa di questa appartata provincia il muto teatro di un evento destinato a durare ormai, più che altro, fuori d'Italia.

NOTE

¹ Si riassumono qui brevemente i principali dati bibliografici a riguardo dell'attività marchigiana del Gentileschi:

La tradizione storica locale fabrianese trova conforto in genere nel

ms. Gili-Guerrieri, conservato nella Bibl. Com.le di Fabriano al n. 209; nel ms. Benigni, conservato dalla famiglia, poi pubbl. nel 1924; nonché in altro ms. di proprietà Graziosi (poi Moscatelli). Altro ms. sconosciuto fino ad oggi agli studiosi è quello di Gaetano Giordani, disteso nel 1829, e intitolato *Memorie di Belle Arti per la Marca di Ancona* (Ms. B. 1794, Bibl. Com.le, Bologna), dove trovasi più di un accenno a buone letture critiche. Il Marcoaldi è consultato nella sua *Guida e statistica di Fabriano*, ivi (1874).

Nel nostro secolo, a parte le fondamentali interpretazioni e opinioni di Roberto Longhi (*Gentileschi, padre e figlia*, in 'L'Arte', XIX, 1916; e Ter Brugghen e la parte nostra, in 'Vita Artistica', 1927) e di Hermann Voss (O. G., voce in *Thieme-Becker Künstlerlex.*, XIII, 1920; e *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlino, 1924); nonché gli accenni contenuti in C. Gamba, O. G., in 'Dedalo', II (1922-23) (se ne veda la recensione del Longhi in 'L'Arte', XXV, 1922), riguardano unicamente l'attività marchigiana Tilde Mezzetti, *L'attività di O. G. nelle Marche*, in 'L'Arte', XXXIII (1930); e Bruno Molajoli, *A proposito di O. G. nelle Marche*, rec. al precedente in 'Rassegna Marchigiana', IX (1931). Nuove opinioni quelle di N. Pevsner, *Ein Altargemälde von G. in Turin*, in 'Zeitschrift f. bild. Kunst, LXIII (1930); di R. Sassi, *San Benedetto*, in 'Rass. Marchigiana', X (1932); di F. Wittgens, *Dipinti inediti del Seicento*, in 'L'Arte', XXXVI (1933); dei redattori del vol. VIII dell'*Inv. Ogg. d'Arte (Le Prov. di Ancona e Ascoli Piceno)*, Roma (1936), pass.; di D. De Campos, *Una Giuditta opera sconosciuta del G. nella Pinacoteca Vaticana*, in 'Rivista d'Arte', XXI (1939); nonché estesamente dal Molajoli, *Guida di Fabriano*, ivi (1936). Opere ed opinioni tutte vagliate dal Longhi, in *Ultimi Studi sul Caravaggio e sulla sua cerchia*, in 'Proporzioni', I (1943); nonché dai compilatori del Catalogo della Mostra del Caravaggio, Milano (1951). Relazioni di restauro e nuove illustrazioni in P. Zampetti, *Antichi dipinti restaurati*, Urbino (1953). Parte dei risultati qui esposti nella mia piccola monografia su *Giovan Francesco Guerrieri*, Urbino (1958).

La 'Circoncisione' del Gesù di Ancona appare in C. Maggiori, *Guida di Ancona* (1821), pagg. 21, 66 e n. 80. La sua citazione più recente in F. Bologna, *Altre prove sul viaggio romano del Tanzio*, in 'Paragone', 45 (1953).

Chiude probabilmente i contatti con la regione la supplica rivolta dal G., tramite la benevolenza del Card. Bevilacqua, a Francesco Maria II della Rovere, ultimo Duca di Urbino, volta ad ottenere un incarico a Pesaro (20 Febbraio 1619), e andata frustrata per l'ambigua risposta del Duca stesso (27 Febbraio 1619). Il documento è conservato a Firenze, Arch. di Stato, Carte Urbin., fil. 123, f. 1442; fil. 308 bis, f. 492. Ma cfr. Gronau, *Documenti Artistici Urbinati*, Firenze, 1936, Lett. CCCCXLV-CCCCXLVI, pagg. 273-74.

² Per una riduzione parziale dei documenti relativi al processo intentato contro il Tassi nel 1612 cfr. A. Bertolotti, *A. Tassi, suoi scolari e compagni*, in 'Giornale di Erud. Art.', V, Perugia (1876), pagg. 201 sgg., in estr., Perugia (1877). Gli atti stessi del processo indicati presso l'Arch. Criminale, n. 104, (a. 1612), fol. 276-448 (Stupri et Lenocinij - Pro Curia et Fisco contra Augustinum Tassum Pictorem). La lettera di O. G. alla duchessa Cristina di Lorena, il 3 Luglio 1612, in Tanfani-Centofanti, *Notizie di artisti ecc.*, Pisa (1897), pagg. 221-23.

³ F. Zeri, *Il Palazzo Rospigliosi Pallavicini*, in 'The Connoisseur', CXXXVI, n. 549 (1955), pagg. 185-86.

⁴ J. Hess (G. B. Passeri, *Le Vite de' Pittori*) ed. crit., Lipsia (1934), pag. 123,

⁵ La lettura della pagina dedicata dal Lanzi al G., potrebbe per un attimo indurre a credere che il dipinto citato dallo scrittore in Palazzo Borghese in Campo Marzio, raffigurante 'Santa Cecilia con San Valeriano', possa identificarsi con il grande quadro di Brera, del quale a tutt'oggi rimane sconosciuta la provenienza (probabilmente marchigiana?). Ma, a parte il fatto che nel contesto si precisa poi il dipinto appartenere al novero dei 'molti suoi quadri da stanza' (ed. 1809, vol. I, pag. 256), sembra facile credere che lo storico sia caduto in un errore, asseverato d'altronde dalle citazioni inventariali, come mi confermavano Denis Mahon e Paola della Pergola. Come si ricorda, infatti, il dipinto di analogo soggetto restituito dal Longhi a Lelio Orsi ('Precisioni', 1928, pagg. 13-17, 194) portava, fra le altre, anche un'attribuzione al Gentileschi, prima nell'Inv. del 1700 e quindi in quello del 1790: attribuzione che forse toccò al Lanzi di accogliere (P. Della Pergola, *Catal.*, I, 1955, pag. 58, n. 98). Più difficile però resta dimostrare come lo scrittore abbia potuto esprimere un perfetto giudizio critico e stilistico sull'intera attività matura (cioè 'lombarda') dell'artista, affidando alla storia un'interpretazione così acuta e durevole, proprio fondando il proprio riferimento su di un dipinto, fra gli altri, che del Gentileschi non era, e neppure del suo secolo.

⁶ Il progetto fu accettato il 2 Gennaio 1607. Ma cfr. Arch. Com.le di Fabriano, *Riformanze*, vol. 75, c. 78; *ibid.*, *Protocolli*, vol. 13, c. 52.

⁷ Le *Riformanze Comunali* (vol. 1611-13, c. 169 v.) in data 23 Marzo 1613 ricordano infatti che la Comunità, fra le altre garanzie per conseguire in forma stabile 'il proprio Vescovo et residente' aggiunge 'di più cinquecento denari già applicati per la fabbrica di San Venanzo'.

⁸ Arch. Com.le di Fabriano, *Riformanze*, vol. 1611-13, c. 324 r., in data 7 Settembre 1613.

Ma cfr. P. Della Pergola, *G. F. Guerrieri a Roma*, in 'Boll. d'Arte' (1956), pagg. 214-38; e A. Emiliani, *G. F. Guerrieri*, Urbino (1958), pagg. 75-6. La desunzione che il Guerrieri fa del dipinto analogo di A. Commodi in S. Carlo ai Catinari a Roma (del quale è replica in San Marco di Cortona) può confermare, da un lato, che l'esecuzione del dipinto ebbe luogo in Roma; e dall'altro può inverte la datazione del Commodi, proposta per gli anni 1612-13 (L. Berti, in *Catal Mostra di Pietro da Cortona*, Roma, 1956, p. 71). Una piccola, deliziosa replica di mano dello stesso Commodi è nel Museo Civico di Fano.

¹⁰ Appare almeno singolare che in data 18 Luglio 1593 fa la sua comparsa un pagamento per certe medaglie fatte eseguire da Clemente VIII. Esso si trova nei registri dell'Arch. di Stato di Roma (Depositeria Generale) e riporta testualmente il nome di 'Horatio Gentileschi... medagliaro' (vedilo in J. A. F. Orbaan, *Documenti sul Barocco in Roma*, Roma, 1920, p. 296 nota). Anche se riesce facile pensare ad una confusione con qualche ignoto artigiano, la rarità del cognome non può mancare di sollevare qualche sospetto, soprattutto quando si ricordi il mestiere del padre, Giovan Battista Lomi.

¹¹ P. Zampetti, *Antichi dipinti restaurati*, Urbino (1953), pag. 36. Ma vedi anche Molajoli, *op. cit.* (1936), pag. 123. Sembra ormai possibile dare corpo a questa suggestione, che invitava a vedere ricordi lotteschi anche in altri artisti operanti nella regione fra i due secoli. La bella e rapida visione che del Ridolfi veronese, lungamente attivo nelle Marche, ci ha dato Adolfo Venturi (*Storia*, 1934, IX-7°, pagg. 1026-35) rimane dunque valida, nonostante che alcuni problemi vadano, e anche in questo caso di perdurante tradizione cinquecentesca, riveduti alla luce dei nuovi argomenti naturalistici locali, operanti già nel secondo de-

cennio del secolo. Si allude, in particolare, a quel gruppo di opere in S. Spirito di Urbino che, insieme con la 'Presentazione al Tempio' dei depositi della Galleria Nanz. le, piacque tanto all'illustre storico per la ripresa di suggestioni lottesche ben pronunciate. E l'argomento palmesco non può ovviamente servire a comprendere questo fenomeno di sincerità culturale: l'intuizione del Venturi, mentre trova altre conferme nel perdurare della tradizione lottesca 'lauretana' di Giuseppino da Macerata e nell'attività pervicacemente arcaizzante di un pittore non privo d'ogni qualità come Simone da Caldarola (copista del Lotto, vedine copia libera della Crocifissione di Monte San Giusto nel Museo di Matelica), ritrova oggi miglior luce nella constatazione che quel nostalgico riaggancio alla lombarda 'naturalizza' del secolo avanti s'effettua anche in virtù dei pensieri e delle opere lasciate nella regione dal Gentileschi. Soprattutto, Giuseppino Bastiani trova modo per tutto il secondo decennio e proprio nella Cattedrale di Fabriano, di ampliare a piacere su per le volte delle due ali di transetto, composizioni e sentimenti già inconfondibilmente noti, tratti per lo più dai capolavori di Ancona, Loreto, Mogliano e Cingoli.

Per tornare al dipinto del Gentileschi, i quindici Misteri del Rosario che gli fanno corona furono anch'essi attribuiti dalla Mezzetti ad Orazio (1930, pag. 546). Nulla in verità che possa sia pur di lontano alludere ad una simile possibilità; e già il Molajoli (1931, pag. 100) ne correggeva giustamente la paternità, addebitandoli a qualche ignoto e mediocre artista del Settecento, probabilmente coevo alla trasformazione che la chiesa subì appunto in quel secolo.

POSTILLA - *La Cappella di San Carlo in San Benedetto* /tav. 42-43/.

L'epigrafe sull'arcone della Cappella di San Carlo nella Chiesa di San Benedetto (D. CARLO BOR. - SOC. FABRIANEN. - SUB EJUS INVOC. ERECT. - HOC SACELLUM - D. O. CONS. Q. MDCXX) si riferisce chiaramente alla consacrazione finale dell'intera cappella. Sulla errata lettura di tale epigrafe sembra basarsi l'intera tradizione storiografica e documentaria locale. Il ms. Gili-Guerrieri (n. 209 Bibl. Com. Fabriano, c. 30 v.) afferma infatti che la Compagnia di San Carlo dedicò un altare circa l'anno 1620 in San Benedetto dei Monaci Silvestrini. Eguale testimonianza ritornava nella Mezzetti (*op. cit.*, pag. 542) che garantiva l'originalità dell'intera decorazione (lateralì compresi) mercé le affermazioni contenute nel ms. Benigni; e la data 1620 sulla base del ms. Graziosi-Moscatelli. Gli estensori infine del vol. VIII dell'*Inventario Ogg. d'Arte* (1936, pag. 82) rilevavano che il termine post quem per la decorazione della Cappella era il 1620 attestato chiaramente nella dedicatoria: posizione d'altronde già assunta dal Sassi, *op. cit.*, p. 150. Ma volentieri, per parte nostra, ci si sarebbe accomodati al passo di questa opinione, se non sorgesse purtroppo evidente il non senso d'una conclusione contraria alla realtà. L'anno di dedicazione della cappella, il 1620, costituirà al contrario il termine ante quem per i lavori di decorazione della stessa.

Già il Voss (1924, p. 461) non prendeva in esame le due tele laterali, mostrando così di rifiutarne in maniera implicita l'attribuzione al Gentileschi. Non così la Mezzetti, che sempre sulla base delle affermazioni del ms. Benigni, li accoglie nel novero degli originali. Assai giustamente il Molajoli (1931, pag. 102; e 1936, pagg. 110-11) riprendendo il filo della questione, sia nella recensione dedicata al saggio della Mezzetti, sia nella *Guida di Fabriano*, aggiunge alla constatazione di palesi ridipinture, un sospetto di collaborazione; notando tuttavia con serietà alcuni dati di lettura stilistica che appaiono ancor oggi validi, come la vicinanza

con il 'Riposo in Egitto' del Kunsthistorisches Museum di Vienna (puramente esteriore, s'intende); nonché, aggiungiamo noi, con il secondo piano del dibattuto 'San Pietro e l'angelo' dei depositi degli Uffizi (oggi dep. a Pitti), la cui ultima dubitativa collocazione è fra le opere del pisano Riminaldi (Longhi, 1943), Su questa via, anzi, potremmo supporre l'ideazione dell'intero complesso come opera del toscano che, già a Roma nel febbraio del '19 (ma cfr. n. 1) e in cerca di altro lavoro, condusse a termine soltanto la pala d'altare; mentre i due laterali e gli affreschi della volta, in tempi distinti, vennero affidati a qualche artista minore che li venne eseguendo su quella prima traccia inventiva. L'autore dei due laterali, raffiguranti 'San Carlo che riceve il berretto cardinalizio!' e 'San Carlo nel lazzaretto di Milano!', non può neppure identificarsi nel Guerrieri da Fossombrone. Così pure per gli affreschi della volta, già respinti e giustamente dal Molajoli (1932, pag. 102): essi potrebbero trovare forse miglior collocazione nel catalogo di quel Giulio Lazzarelli, operoso in altre chiese di Fabriano e di Sanseverino, che, se pur operoso già oltre la metà del secolo, par tuttavia rifarsi con una acutezza che ha del singolare alle opere fabrianesi del Gentileschi. Ancora al Lazzarelli, su consiglio del Longhi, pur affondando ogni possibilità di indagine nei pochi centimetri quadrati rimasti indenni da ridipinture, potrebbe rivolgersi la ricerca dell'autore della 'Madonna col Bambino e i Santi Gregorio e Maddalena' della Cattedrale di Ripatransone. Si tratta di opera per la prima volta illustrata nell'*Inv. Oggetti d'Arte* (VIII, 1936, pag. 333) con 'particolari riferimenti a Orazio Gentileschi'; riferimenti che venivano estremamente limitati dal Longhi (1943, pag. 47, n. 38). A qualche artista molto simile potrebbe venire addebitata la ripresa parziale della 'Vergine con S. Francesca Romana', illustrata da F. Wittgens, in 'L'Arte', XXXVI (1933), pag. 44 (Milano, Coll. Bonomi).

Fra le opere di ubicazione fabrianese, smarrite o trasferite, assume un certo valore questa notazione mai rilevata per l'innanzi: 'San Francesco di Porta Cervera: De' 4 Evangelisti che sono sopra la Cuppola della med.ma Cappella (S. Michele Arcangelo) uno solo ve n'è rimasto intatto del Gentileschi, gli altri sono andati ritoccati fuori che S. Matteo'. Essa è ricavata dal Ms. 209 (Gili-Guerrieri, sec. XVIII) della Bibl. Com.le di Fabriano, c. 122 v. La chiesa è andata distrutta; dei dipinti, almeno localmente, non è rimasta traccia.

ANTOLOGIA DI CRITICI:

Una lettera sul colore di G. Bettino Cignaroli

La lettera, rimasta praticamente sconosciuta, se non erro, alla storia della critica, sebbene pubblicata e commentata da Pietro Martini nel 1868, nel volume IV degli 'Atti e memorie delle RR. Deputazioni di St. patria per le prov. modenesi e parmensi', mi par degna di riesumazione non tanto per i suoi elementi cautamente illuministici, quanto per l'immediatezza delle osservazioni paragonabili a quelle del contemporaneo Mengs.

r. i.

All'Illustre Abbate Innocenzio Frugoni

Impareggiabile padrone ed amico,

Verona, 22 Febbrajo, 1761.

Una delle qualità necessarie al pittore, per rendersi eccellente, è il colorito; qualità però, al parer mio, ben spesso male intesa. Non tocca a me, qual professore, trattar la cagion ed origine de' colori; lasciando ad altri il ricercarne le traccie nell'inglese Newton, in Cartesio ed in Gassendo: ben ricordandomi che un certo pittore di grossa pasta mi voleva per morto, perché (per ispassarmi) gli negavo la sussistenza de' colori. Ma simili dispute non fanno per noi, ché anzi, ben ponderate, guidano al Pirronismo. Il colorito però (trattando in linguaggio pittorico) è una parte assolutamente ed indispensabilmente necessaria, lasciando gracchiare certi disegnatorucci, e certi altri che si piccano di saper disegnare, i quali non lo curano, perché non lo intendono. È vero che un coloritore, che disegnar non sappia, non si potrà giammai chiamar pittore, ma né meno tal nome converrà giammai ad un disegnatore. Io soglio assomigliar la pittura ad un cocchio da varii cavalli trascinato (per ora poniamoli due), cioè Disegno e Colorito: or, se ambedue ad un tempo, e di passo pari, non si muovono, il cocchio non potrà avanzarsi.

Il colore è quella parte che vien detta dal Fresnoy *laena sororis*. Egli accarezza l'occhio, l'incanta, e l'obbliga ad amar la pittura. Malamente condotta, ad uno spettro essa rassomiglia, mancandole quelle grazie, che concorrer devono a far amar la giusta simetria, ed il profondo disegno, con le altre innumerabili qualità necessarissime ad un'opera eccellente, le quali per brevità tralascio.

In due parti io divido la forma di colorire, cioè in generale ed in particolare. Quanto alla prima, conviene che l'opera tutta sia equiponderata nella posizion de' colori, i quali suave armonia con piacevole grazia formando, pascano dilettevolmente l'occhio senza ferirlo con audaci tinte fuori di luogo, o con male intesi passaggi di colorate forme, o con un caos di lusinghevoli colorati corpi, pei quali si perda quel maestoso silenzio, che tanto ad Annibale Carracci premeva ne' componimenti. Devono i colori servir alla pittura, non la pittura a' colori. Onde con giusta economia d'una ben ponderata natura adoperar si devono, per distinguer i gruppi, allargar le masse, avvicinar ed allontanar gli oggetti, e spargere per ogni lato una verità suave, invidiabile, che copra l'artificio, e celi dolcemente i partiti. Le orizzontali linee, le parallele e le diritte fuggir devon le tinte: cosa peggior non potendosi vedere quanto un concorso eguale, od una scena ordinata, là dove l'interruzione, a tempo condotta, deve signoreggiare. Per usar larghezza, e fuggir il pesante, di quasi eguale sostanza convien ben spesso far uso, dando così alla composizione una maestà grandiosa, la quale affatto si perderebbe con lo sminuzzar le tinte, e moltiplicar i contrapposti. Di ciò maravigliosi esempi lascioci il veronese Paolo, che, ad onta delle copiose invenzioni, serbò sempre intatti la maestà ed il silenzio.

La tenerezza poi e l'amistà nelle dipinte cose è non men necessaria, come che per altro meno forse intesa. Mentre, o adoprandosi sterminatamente biacca (di cui tanto era nemico Lodovico Carracci) o fumeggiando inutilmente le parti, si leva la verità da' corpi, da' colori il virgineo splendore, il rilievo dalle parti: mostrando una sfacciata libertà senz'ordine e modo. Riguardo poi all'amistà armonica, l'occhio è il vero giudice; ma, per acquistar diritto giudizio, mille osservazioni convien fare sopra i grandi uomini, e mille prove sulle tavole. Che un colore partecipi dell'altro è un modo a molti palese, ma deve insensibilmente e leggiadramente farsi; non già con affettati cangianti, o con tinte ammorbrate e sudicie, che del quadro formano un'etica fronte, o un lugubre catafalco; ma con soavità di passaggi, mortificazione dell'ombra, e gentile consenso alle relative vicine cose.

Tutti i colori son buoni, a tempo e luogo adoperati; eccettuando però gli artificiali, che, o anneriscono, o cangiansi. Le terre minerali provvedonci abbastanza e con sicurezza, basta saper maneggiarle, e contraporre opportunamente le

*Una lettera
sul colore
di G. Bettino
Cignaroli*

*Una lettera
sul colore
di G. Bettino
Cignaroli*

mestiche. Racconta Plinio che Apelle e gli altri insigni Greci quattro soli colori adoperavano; benché in tal proposito dirò, che molto convien gir guardinghi a credere le cose scritte di pittura, da chi non fu pittore. E pure ci sono certi belli umori, che pretendono dar leggi e precetti in una facoltà, della quale gli artefici stessi non bene intendon la forza, o mal comprendono le finezze. Ma la cosa va così, che chi meno sa, più parla. Onde tornano a rinovellarsi le feste, che fecero di Megabise li scolari d'Apelle, allorché quel prode capitano discorrer voleva di pittura¹. Tornando a Plinio, io credo saranno stati que' quattro colori, quattro composte tinte, una chiara, mezzana l'altra; oscure le due rimanenti; ed in tal guisa concedo potersi e doversi fare, benché altramente sentisse il Tiarini, derisore del leggiadrissimo Guido.

La bellezza del colorire non consiste in isfacciate, brillanti tinte, che troppo si faccian vedere, e spiacevolmente all'occhio si presentino. Ella consiste in saper conoscere i contrapposti, la loro forza, la loro amistà, e la natura insieme. Ogni e qualunque colore per le adiacenze, e dipendenti tinte si mostra. Sa l'arte trovare i partiti, che generar possono la dolce magia negli oggetti con le degradazioni, con l'ombre, con fondi d'oscuro, e lumi a tempo riposti.

Tre grandi coloritori ha veduto il mondo; Tiziano, Paolo ed il Correggio, oltre l'altre qualità divine da essoloro possedute. Nel colorito di Tiziano riluce una preziosa maniera, che con recondito artificio la natura dimostra, Paolo fa pompa di varietà innumerabile, ma sempre graziosa, e di tinte, o sia composti colori, stesi con maravigliosi contrapposti. Il Correggio poi sparso ha l'opera sua di una suavità angelica, e d'una dolcezza sì amabile, con portentosa degradazione, che sarà sempre lo stupore di chi assapora il buono.

Con questi tre eccellentissimi artefici do principio a favellare della forma del colorito particolare, toccandone nel tempo istesso quanto spetta al generale ancora: giacché nella pittura si parla meglio, additando l'opere, che distendendo pareri.

Certa cosa è che il colorir le carni, come cosa difficilissima, è quella parte in cui il vero saper del coloritore si distingue. La natura chiaramente lo mostra; mentre gentil vaga donzella vedrassi discinta e scalza, tra foschi panni involta, ma, per le grazie della suave carnagione, sì florida e bella, che forzerà l'occhio a rimirla con meraviglia. A

¹ Plutarco.

che varrebbe mai tinger d'ostro le vesti, o d'altri più lusinghieri colori, se le carni fossero squallide e sudicie?

Deve il pittore, ad imitazion di Tiziano, farvi scorrer per entro il sangue, senza affettazion di varianti tinte, ma con poche, facili e carnose: onde quell'oleoso (per così dire) e quel colore sopra vi si scorga, che animar suole i viventi. Il rubicondo, a tempo ed a luogo, i lividi al primo corrispondenti porre si devono; passando una tinta con l'altra, ed il chiaro con gli oscuri, e questi con l'ombre più fiere in tal guisa, che l'occhio illuso ami l'inganno, che qual verità se gli affaccia dinanzi. Certe indecisioni poi e certe risoluzioni rendono il colorito vero e reale, spargendo per tutta la massa un non so che di sapore, che veder si puote, ma spiegarlo è impossibile. Un quadro (più conservato degli altri), nella scuola della Carità in Venezia, mostra ad evidenza il sin qui detto del valor di Tiziano. Non vorrei però che il pittore tanto nel tinger bene le carni s'innamorasse, che perdesse di vista il tutto insieme. Ho veduto quadri di grandi uomini, che non nomino, per evitar le strida de' loro adoratori; in detti quadri, piccatisi gli artefici di far brillar le sole carni, hanno in tal maniera offuscato i panni, ed i campi, che la composizione ne patisce in estremo, mancando questa delle principali, necessarie masse del chiaro ed oscuro. Paolo in questo ha dato con l'opere sodissimi precetti. Saporose, delicate ha fatto egli le carni, e, secondo il soggetto, variate in infinito, con una nobilissima libertà dalla natura appresa, che tanto in sé stessa varia e fassi veder dissimile. Nelle principali figure ha posto i più vaghi colori, ammorzando gli altri; acciò l'occhio, non distratto, conoscesse quale fosse il primo subbietto, e quali gli accessori; ha saputo egli accordar il colorito delle vestimenta alle tinte delle carni, e, senza detrimento di queste porre i chiari e gli oscuri, ove lo chiamava la necessità dell'Arte.

Non vorrei però si desse alcuno a credere consistere la bellezza nei colorati rubini, nelle tinte lattee, ed in certi altri belletti e lisciature, che abbominate sono dalla soda maniera. La scelta, la forma ed il modo del tingere, il tempo, ed il luogo, sono quelle parti, che rendono rara la facoltà del dipinto. E, che sia il vero, veggiam pure delle figure, od ornati a chiaro scuro dipinti, *monocromi* chiamati dai Greci; e, benchè d'una sol tinta, allettano soavemente l'occhio, quando da periti insigni coloritori furon dipinti. Abbiamo da Petronio Arbitro, che anche Apelle ne dipingesse. Ma quelli rammentati da Orazio nelle Satire, dipinti rossi e neri,

*Una lettera
sul colore
di G. Bettino
Cignaroli*

Una lettera
sul colore
di G. Bettino
Cignaroli

certo non avran dato il maggior piacere del mondo. Rammentami aver veduto nella stanza del Real Giardino dal Cignani dipinta que' puttini finti a stucco sopra porte, che sono d'una suavità ammirabile. O questa suavità appunto quanto ella è mai necessaria! Fra quanti trattarono pennelli, Correggio certamente usar la seppe al sommo grado. Roseo nel suo colorito, e talvolta con carni imbalsamate dal sole (prendo la frase dal Ridolfi), passa così teneramente l'una con l'altra le tinte, l'ombre e i lumi, che più bramar è impossibile. Un non so che di florido e di virgineo in tutta semplicità ne' colori conserva, che tutto è armonia e bellezza. Forza estrema e lucido estremo le tinte sue conservano; sempre bello nelle carni, sempre vago ne' panni, ma non sfacciato lussureggiante di tinte. La stupenda tavola di S. Gerolamo, che tutto di ponno felicemente ammirare, parla con mille lingue, più di quello io possa mai dire. Giova in estremo al vero modo di colorire la suprema degradazione del chiaro oscuro, e delle tinte, usata dal detto immortale professore: per essa prende il colore certa suave pasta (non so esprimer ciò dir vorrei), certo morbido tenerissimo misto, che pare sieno le carni fumanti e calde.

Devotissimo e obbligatissimo
GIO. BETTIN CIGNAROLI.

A questo punto il Martini 'stima opportuno aggiungere il seguente brano d'altra lettera' scritta dal Cignaroli al Frugoni in data 6 Aprile 1761:

.....
Dopo iscritta l'ultima, m'accorsi, che per la fretta, m'avea scordato un nobilissimo passo di Platone nel Critico, a proposito dei colori. Allora pensai non aggiungere; ma tra me stesso poi, considerando la cosa, credo sarà un forte argomento per dimostrare la necessità di tale parte nella pittura; dacchè la veneranda antichità le dà peso.

Dice egli però, che se alcuno dipinga paesi ecc., ci contentiamo di una esteriore apparenza, senza avvanzar l'esame: ma segue: *Severique, et acres judices exactoresque sumus adversus eum, qui non singula lineamenta coloresque expresserit.* — Ecco i due cardini, Disegno e Colore, sopra i quali appoggiava la Grecia l'eccellenza del pittore. Se ciò le pare a proposito, ne farà suo uso. —

GIO. BETTIN CIGNAROLI.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Un politico di Segna di Bonaventura.

Questa notevolissima figura di Santo [tavola 45 b], che nel 1941 è passata al Metropolitan Museum di New York con il lascito Blumenthal, non ha certo sortito, nella letteratura sul primo Trecento Senese, quella considerazione che evidentemente le spetta, non fosse che per l'indubbia qualità, e per il cospicuo apporto che essa reca alla cerchia, ancor così poco nota, degli immediati seguaci di Duccio. Senonché, da quando il Perkins ebbe ad illustrarla nel lontano 1920 (*Art in America*, VIII, 200) la sua vicenda critica è rimasta praticamente invariata, nel riferimento alla stretta orbita di Ugolino di Neri, dove, sottolineandone la forza espressiva, la situò il suo primo commentatore (cfr. anche Van Marle, II, 111) Ma cosa dire di una siffatta esegesi, oggi che il groviglio di 'Ugolino e seguaci' ha cominciato a dipanarsi, soprattutto grazie all'eccellente saggio di Mrs. Gertrude Coor-Achenbach ('The Art Bulletin', 1955, 153)? Basta dare un'occhiata a due opere di indiscussa paternità ugolinesca ed affini, per tagli e composizione, a questa del Metropolitan, come il 'San Pietro' e il 'San Francesco' della Misericordia di San Casciano, per assodare che ci si muove qui in una sfera vicinissima ma diversa da quella di Ugolino, e delle persone, grandi e piccole, che a lui fanno capo. Ed infatti il pannello non è preso in esame nel saggio in cui Mrs. Coor ha distinto, in modo assai plausibile, i vari gruppi dell'episodio ugolinesco.

Le componenti culturali che caratterizzano l'uno dall'altro i molti pittori usciti dalla bottega di Duccio, o che si formarono sul tempo maturo della sua arte, soprattutto sulla 'Maestà', variano secondo scarti che, assai spesso, sono di ordine infinitesimale; ogni pretesa di fare, in questo campo, della storia o della critica estetica cade perciò inevitabilmente nell'arbitrario o nella fumosità letteraria, quando la base filologica non sia impiantata con rigore estremo, e la bibliografia sui Trecentisti Senesi registra più di un caso di puri gorgheggi, squisiti ma inattendibili, condotti sul registro del 'pezzo' e del 'frammento'.

Osservata perciò la brutta incorniciatura ottocentesca, di sapore 'vittoriano', che incornicia il pannello, e tenendo a mente i due fregi in azzurro e oro che chiudono il campo ai lati della centina superiore, è ovvio che la tavola compagna

*Un polittico
di Segna di
Bonaventura*

va riconosciuta nel 'San Giovanni Battista' appartenente alla collezione che il compianto Federico Mason Perkins ha lasciato al Vescovado di Assisi, e precisamente a quel gruppo di opere che, sottratte dai Tedeschi alla Villa Perkins di Lastra a Signa, sono state recuperate grazie all'intervento dell'Ufficio Restituzioni Opere d'Arte [tavola 45 a]. Identiche negli accessori ornamentali che, graffiti sull'oro, chiudono all'interno l'arco e i margini verticali, e perfettamente corrispondenti nelle misure, le due tavole sono legate l'una all'altra con l'esatta simmetria di due scomparti che, in un solo polittico, occupassero una posizione analoga: nel caso attuale ai lati del centro, che la presenza del Battista indica essere una Vergine col Bambino, risolvendo il significato del pannello di New York, che, necessariamente, deve raffigurare San Giovanni Evangelista.

Per il dato di stile, il Santo Perkins indica di nuovo una diretta filiazione duccesca e una forte affinità col linguaggio di Ugolino; anzi, il punto di aggancio comune alle due tavole è la 'Maestà', di cui l'Evangelista riprende il motivo delle figure di Apostoli che fungono da cornice superiore al capolavoro di Duccio, mentre il Battista allude allo studio di uno dei personaggi che si assiepano ai lati del trono. Ma mentre i confronti con Ugolino non tornano positivi neppure per il secondo pannello, la sua struttura denuncia, nel ricadere delle pieghe e del vello, un'apertura ritmata che non può concepirsi senza il riflesso di Simone Martini. Ora, è vero che la radice martiniana si ravvisa assai sovente anche negli autografi ugolineschi, ma in essi la sua funzione è di valore subordinato, chiusa nell'interpretazione stupendamente aspra e 'arcaizzante' dei motivi pubblicati nel tempo ultimo di Duccio; qui invece il ritmo si snoda largo ed aperto, senza giungere a fondersi con il dato duccesco, né a giuocare su una tessitura di contrasti, sì che alla fine l'uno e l'altro risultano stemperati, quasi reciprocamente annullati in una immagine di carattere scialbo ed oscillante. La posizione delle componenti culturali dei due pannelli è cioè quella di Segna di Bonaventura, e per quanto il profilo che della sua personalità risulta al punto attuale delle conoscenze sembri escludere in partenza la possibilità di un esito positivo alla ricerca volta in questa direzione, la risposta giunge, inattesa ma inopinabile, proprio da una delle opere fondamentali del catalogo di Segna, come quella che appartiene al numero scarsissimo delle tavole firmate. Da molto tempo è stato osservato che il celebre dipinto, già nella Collezione della

Duchessa di Norfolk ad Arundel Castle ed ora anch'esso nel Metropolitan Museum /tavola 45/, è giunto a noi fortemente alterato da una manipolazione ottocentesca, che, a scopo commerciale, ha sottratto i due pannelli ai lati della centrale 'Vergine col Bambino', ed ha trasformato un pentittico in un trittico (cfr. H. B. Whele, *The Metropolitan Museum of Art. A Catalogue of Italian, Spanish and Byzantine Paintings*, New York, 1940, pag. 72). Le cuspidi sovrastanti alle parti che non furono disperse sono restate al loro posto, ma così come l'iconografia denuncia l'impossibilità, per l'epoca, di una raffigurazione in cui la Vergine sia fiancheggiata semplicemente dai Santi Benedetto e Silvestro, anche la cornice di base, in cui sono iscritti i nomi dei due Santi laterali e la firma 'HOC OPUS PINXIT SEGNA SENENSIS', mostra, ai lati del tratto centrale sotto la Madonna, i segni di due tagli e delle conseguenti rabberciature. Le due parti principali mancanti a questo importante cimelio del primo Trecento Senese sono appunto il 'Battista' Perkins e il 'Giovanni Evangelista' Blumenthal, come prova la assoluta corrispondenza di tutti gli elementi, e come è stato definitivamente confermato quando, grazie alla grandissima cortesia dell'attuale Curatore dei dipinti del Metropolitan, Theodore Rousseau Jr., la tavola Blumenthal, che nel lascito non recava altra indicazione di 'Scuola Senese del Secolo XIV', ritirata dal deposito nel Museo di Springfield nel Massachusetts in seguito alla mia segnalazione, è stata esposta sulla medesima parete del Museo di New York sulla quale fa spicco il 'trittico'.

*Un polittico
di Segna di
Bonaventura*

La personalità di Segna si conferma, da questa restituzione, entro quei limiti di stretta dipendenza duccesca, quasi di aderenza incondizionata, che erano stati già indicati dalle altre opere firmate e dalle cose che con quelle fanno corpo inscindibile. Ma se l'eco di Simone Martini (anch'esso già rilevato dalla critica) suggerisce per questo pentittico una datazione assai avanzata, fra il 1320 e la fine della sua attività, intorno al 1330, ne consegue che quest'ultimo periodo si svolse sotto l'ascendente, e assai marcato, di Ugolino di Neri. E non è che questo rapporto debba stupire: perché nel filone dei duccheschi Ugolino è la mente cui senza indugio tocca la posizione più di spicco, a parte il più tardo Nicolò di Segna. Manca infatti a Segna quella possibilità di evoluzione del linguaggio di Duccio che invece Ugolino riprende e trasforma secondo una versione che, col progredire della definizione filologica delle personalità del Trecento Senese,

*Un polittico
di Segna di
Bonaventura*

sembra acquistare un timbro sempre più inconfondibile ed autonomo: quel timbro di intensità aspra, drammatica, quasi tagliente, che ha fatto suggerire a Mrs. Coor lo studio degli irruenti ed appassionati personaggi dei rilievi di Giovanni Pisano, e che io invece preferirei definire 'cimabuesco', ma più per un'affinità di temperatura formale che per dimostrabili rapporti e legami. E anche nei momenti di più piana esemplificazione sui moduli di Duccio, e di minore asperità di scrittura, pur rasentando la sovrapponibilità di taluni passi con il repertorio di Segna, Ugolino perviene tuttavia a differenziarsene per certe inconfondibili puntate di sostenezza patetica; come in quel polittico, per il quale scioglierei in suo favore le riserve espresse dalla Signora Coor che l'ha ricostruito ('The Art Bulletin', 1955, 162/163), e che ai lati della 'Madonna' già Platt ed ora a Princeton, comprendeva la bellissima 'Santa Caterina' già ad Eltville, il 'San Ludovico' con la 'Maria Maddalena' nel Palazzo della Legion d'Onore a San Francisco (Van Marle, in 'La Diana', IV, 1929, 306), e che nell'ultima casella lasciata libera dalla studiosa americana racchiudeva il 'San Michele Arcangelo' del Museo Czartorisky a Cracovia (M. Logan Berenson, in 'Rassegna d'Arte', 1915, 4).

Federico Zeri

Due esercitazioni lombarde:

1. - Due pannelli nel Museo di Houston.

In una delle grandi vendite della Collezione Marczell von Nemes, e precisamente in quella tenuta a Monaco di Baviera il 16 giugno 1931, apparvero, sotto il numero 22 di catalogo, due tavole, evidenti laterali di un trittico, che passate poi nella Collezione Samuel Henry Kress di New York furono donate nel 1934 al Museo di Houston nel Texas [tavola 46 a, c/]. Citati, ma non riprodotti, nel catalogo della vendita monachese come opere di Bonifacio Bembo — nome questo suggerito dal Prof. Lionello Venturi e confermato poi in via privata dal Van Marle — i due pannelli furono in seguito riferiti a Giovanni della Chiesa dal Longhi, da Adolfo Venturi e dal Fiocco; infine nel 1953, pubblicandoli assieme ad altri dipinti passati al Museo di Houston per un più recente e cospicuo dono della Fondazione Kress, il Suida li ha lasciati nell'anonimato lombardo della seconda

metà del Quattrocento, accennando però alla probabilità che il loro autore possa ravvisarsi in quel Fermo da Caravaggio, che nel 1495 firmava una grande 'Madonna' già nella Chiesa di Sant'Apollinare a Cremona, poi nel Museo Cavalleri di Milano e riapparsa nel 1935 sul commercio viennese (W. Suida, *The Samuel H. Kress Collection at the Museum of Fine Arts of Houston*, Houston, 1953, tav. 1 e 2).

*Due
esercitazioni
lombarde*

Già dalla rosa dei nomi avanzati — dove quello di Bonifacio Bembo va subito scartato, per ovvie ragioni di dislivello qualitativo, e per essere il suo percorso stilistico troppo noto oramai per lasciar adito ad un dirottamento così reciso, quale comporterebbe l'inserzione delle due tavole nel suo catalogo — ci si rende conto che il problema si muove nel territorio 'minore' dell'ultimo Quattrocento Lombardo, in quella zona cioè che, pur essendo il tessuto da cui emergono le grandi persone di un Foppa, di un Borgognone, di un Braccesco, o di un Bramantino, ha sortito tuttavia una conoscenza del tutto incerta e lacunosa; soprattutto al confronto con le vicende secondarie anteriori alla congiunzione del 'gotico' col 'rinascimento', vicende che già da quasi mezzo secolo hanno ricevuto una prima e magistrale illuminazione nel bellissimo volume del Toesca. E poiché è caso più unico che raro, nello studio di opere di quel territorio, poterle considerare non quali documenti isolati, ma quali parti di un raggruppamento, anche se scarso, prima di leggere le due tavole Kress è preferibile segnalarne il legame con questa 'Madonna', che vidi una diecina d'anni fa in una Collezione della Francia Meridionale, e che ora, a quanto mi si dice, è passata in una raccolta di Milano /tavola 46 b/. Provare che i tre pannelli tocchino alla stessa persona è cosa scontata in partenza, visto che essi formano un solo insieme, come indica a prima vista la perfetta identità di stile, appoggiata all'uguaglianza di composizione nel fondo — coperto per due terzi da una fittissima siepe di rose —, alla rispondenza dei nimbi rilevati in oro, e al riscontro delle misure, che nel centro sono di cm. 156×54 , e nei due laterali di cm. 164×56 ciascuno.

La persona che si esprime nel trittico così riunito appartiene senza equivoci al grado dei minori; e tuttavia riesce a distinguersi dall'abituale fisionomia dei suoi coetanei e vicini per taluni aspetti curiosamente eccentrici, sia nell'iconografia, che per certe inflessioni di cultura. Nei dati esterni, ad esempio, il gruppo centrale (con il Bambino seduto in grembo alla Madre, questa con la mano alzata, tutti e due

*Due
esercitazioni
lombarde*

fissati in una quasi esatta e rigida frontalità), sembra indicare la diretta ripresa, motivata da incontrollabili ragioni di destinazione e di preferenze dei committenti, di uno schema iconografico duecentesco; anzi, si direbbe che il riferimento arcaistico non si leghi ad un esemplare pittorico, ma piuttosto ad un esemplare di scultura lignea, di pura marca 'romanica', anche se, come è inevitabile, taluni aspetti ne vanno profondamente alterati dalla traduzione nei caratteri di stile propri al pittore. E in questi, il prevalente sapore lombardo è venato da inflessioni che, seppure sfocatamente, sembrano alludere a riflessi del retroterra veneto, soprattutto di Padova, la Padova cioè di certi seguaci di Francesco Squarcione, da cui par discendere alla lontana il forte accento irrealistico secondo cui è presentato il Bambino: di proporzioni così minute, scarse e lievi da rammentare le oscillazioni di rapporti con cui in Carlo Crivelli, ad esempio, si passa dalla micrografia alla inserzione macrografica, così che un moscone è grande quanto il piede di un fanciullo, o una pera è cresciuta più della testa di una donna adulta. Qui, il Bambino, che pure riesce a star seduto e a reggere il cartiglio con la scritta 'In gremio matris sedet sapientia patris' è poco più di due volte la mano della Vergine, mentre sul fondo un altro riferimento lontanamente veneto è nella siepe di rose, dove una delle più consuete citazioni comuni alla grammatica del gotico lombardo sortisce una resa dal sapore stranamente affine a certe opere abitualmente riferite alla cerchia di Antonio Vivarini ('Castità' di Esztergom, 'Fontana d'Amore' a Melbourne, ecc.).

Chi sia questo pittore, identificarlo cioè con uno dei tanti e tanti nomi di Lombardi sopravvissuti solo nei documenti, è prematuro suggerirlo. Il Suida ha avanzato l'ipotesi che possa trattarsi di Fermo da Caravaggio, che forse è tutt'uno con il Fermo Tinzone operoso a Milano nel 1457, e che certamente è il Fermo di Giovanni da Caravaggio che nel 1496 faceva testamento a Mantova: ma per decidere è meglio attendere la ricomparsa della tavola firmata, oggi smarrita, e che mi è nota solo per una insufficiente riproduzione. Quello che è certo è che il trittico va posto fra il 1475 ed il 1485, come indicano alcune particolarità dei costumi, a meno che tale limite non vada anche ritardato, per essere il pittore appartenuto a centri secondari rispetto a Milano, ad una qualche piccola città periferica del Ducato, dove l'assenza di una corte e di grandi persone artistiche rendeva possibile la sopravvivenza di modi figurativi e di fogge

che, nella capitale, sarebbero parse già superate: un clima di provincia che la stessa imprecisione di base culturale del nostro pittore e i richiami in senso arcaistico, sia di forma che di iconografia, rende assai plausibile. La sola opera a me nota, che spetta senza dubbio alla stessa mano, non reca un gran contributo alla sua più esatta definizione, pur confermando la vena, esile ma certa, che è propria del pittore: com'è appunto in questa tavola, già nella Collezione Rosa di Roma [tav. 47] dove il Bambino, leggero e minuto come un passerotto che si sia posato sulla mano della Vergine, riesce a smorzare quel tanto di severità iconica che comporta la figura di Maria e la duplice mandorla di cherubini e di foglie dorate e fiammeggianti, quasi di stemma visconteo; e a conferire il timbro più andante, familiarmente scherzoso, ad un dipinto che, come questo, è nato per un'occasione più corrente, e meno ufficiale del trittico, dove i committenti, vestiti a festa ed impettiti, hanno voluto esser ritratti di rigido profilo, in obbedienza all'etichetta diffusa dalle immagini del Duca e della Duchessa.

*Due
esercitazioni
lombarde*

2. - *Un polittico con l'effigie del Beato Giorgio da Cremona.*

Anni fa mi furono mostrati, da parte di un collezionista, due pannelli di polittico, uno che presenta 'San Cristoforo', l'altro con il committente inginocchiato a fianco di un'immagine di frate francescano, munito degli attributi di un giglio e di raggi a rincalzo del nimbo inciso nell'oro, e sotto il quale una scritta indicava il nome, a me del tutto sconosciuto, del personaggio raffigurato: 'Beatus Georgius de Cremona' [tavola 47 a e b]. Come prevedibile, i due pannelli erano stati proposti in favore di Benedetto Bembo; e, tutto sommato, un siffatto battesimo non è del tutto ingiustificato, ove l'esame stilistico venga limitato al ritratto del committente. Senonché, per il resto, i confronti non tornano affatto, ma la lettura rivela la presenza di una nuova persona di schietta famiglia lombarda, vicina, ma differente, a Benedetto Bembo, con ricordi di Bonifacio, prossima a Francesco da Pavia, ma non con lui identificabile, e con riflessi, nel taglio fisionomico dei personaggi principali, della tipologia di Michelino e degli Zavattari. La qualità, non eccezionale, ma più che notevole, delle due tavole, è confermata dagli altri scomparti che, a più riprese, mi è occorso di in-

*Due
esercitazioni
lombarde* contrare, e che tutti appartengono al medesimo polittico: lo presento al completo quale esempio di quella vastissima problematica del Quattrocento Lombardo la cui definizione non mancherebbe di illuminare con minore imprecisione i precedenti ed il terreno su cui sorsero quelle sei o sette personalità, grandi sì, ma nelle quali non si esaurisce la storia della pittura lombarda, assai più ricca di quel che non credano certi suoi narratori. Un 'San Giovanni Battista' con ai piedi la donatrice, e un 'San Sebastiano', da me esaminati separatamente, ma ambedue provenienti dalla medesima raccolta di Brescia, costituiscono i laterali di destra dell'insieme, a riscontro esatto, sia nelle misure (ognuno circa cm. 110 × 55) che nei nimbi e nell'impronta della cornice che in alto terminava con un motivo di archetti, delle due tavole da cui ha avuto inizio la ricerca /tavola 48 d, e/. Più di recente, l'ultimo scomparto della serie è riapparso in questa 'Madonna che adora il Bambino' /tavola 48 c/, in cui i dati indispensabili a precisarne l'originaria collocazione concordano tutti con troppa esattezza per poter lasciare un qualche dubbio; anche se è davvero inconsueta, nel centro di un polittico di non piccole dimensioni, una Madonna presentata non già in trono, o assunta, o incoronata, ma quale Vergine della Natività, secondo un atto di reverente preghiera che non è infrequente in composizioni a più figure, ma che, isolato dal contesto della scena evangelica, non ci è mai dato, a quanto io sappia, di trovare in tavole di misure così cospicue.

Il ritrovamento dell'intero polittico non perviene ancora a far riconoscere altrove il maestro che l'ha eseguito e che, lasciato fra gli anonimi, non può tuttavia esser provvisto di una denominazione convenzionale, sulla base di una sola opera. Gli altri pannelli della serie indicano però ulteriori sfumature della sua base di cultura, da cui sarà forse possibile procedere all'ampliamento del suo catalogo e alla definizione delle sue vicende. La tavola centrale mostra ancora un appiglio in senso cremonese e bembesco, seppure rivolto qui più verso Bonifacio che verso Benedetto; ma nell'incresparsi del tessuto (che aderisce ad un corpo da cui è del tutto estranea la norma 'rinascimentale'), è un'eco delle scheggiature di un Mantegazza. Mentre il 'San Sebastiano' e il 'Battista' traggono partito dall'incidenza di luce ed ombra, e da un chiaroscuro che accentua il modellato, secondo che ammette necessariamente lo studio dei tipi di Vincenzo Foppa. Un incrocio, dunque, di riflessi che indica una datazione non

lontana dal 1480 per questi dipinti 'senza nome', che attendono di trovare il loro corrispondente fra i tanti 'nomi senza dipinti' pubblicati negli elenchi del Malaguzzi-Valeri. *Due esercitazioni lombarde*

Federico Zeri

Un disegno del Guercino giovane.

Può avere un certo interesse conoscere un disegno giovanile del Guercino, quand'egli, venticinquenne, si riprendeva direttamente alle tracce della pittura di Ludovico Carracci, non rifacendosi alle opere ultime di lui bensì alla passione cordiale e fantastica delle prove della maturità, e ne aveva sott'occhio a Cento l'esempio della pala dei Cappuccini, firmata e datata al 1591; del pari ne è stato dimostrato precisamente l'attacco, con rinnovata originalità, agli affreschi di Palazzo Fava (cfr. D. Mahon, in 'Burl. Mag.', marzo 1937), accanto alle influenze del luminismo dello Schedoni.

In questo senso un disegno inedito, preparatorio per il dipinto con il 'Miracolo di S. Carlo' a Renazzo di Cento, datato dal Malvasia al 1616, mi pare particolarmente indicativo, e proprio accanto al disegno in coll. Ellesmere pressoché contemporaneo, per uno degli affreschi di Casa Provenzale a Cento, già attribuito a Ludovico (Bodmer in O. M. D. 1934, pag. 52), e dal Mahon nell'articolo citato restituito al Guercino come uno dei rari documenti di quel periodo, circa il 1614-15.

Il foglio /tavola 49/, che rendo noto in questa occasione, di cm. 18 × cm. 36 su carta azzurra a carboncino lumeggiato di gessetto bianco, si trova fra gli anonimi italiani del Louvre, n. Inv. 12105, proveniente dal Cabinet du Roi, ed è evidente studio per la figura della madre in piedi riguardante un bimbo in fasce, la stessa che appare a sinistra nel quadro di Renazzo, ora in cattive condizioni, generalmente conosciuto attraverso la replica per altro assai interessante, e di mano intelligente, già in coll. Cecconi a Firenze ed ora in coll. privata a Roma, riprodotta nel catalogo della Mostra del '600 nel 1922 come 'Ignoto fiorentino del sec. XVII' (fig. 166).

Che ancora nel '22 si pensasse per questo quadro al milieu toscano non è difficile a giustificarsi quando se ne intenda la situazione così accostante e realistica, lontana da molte

*Un disegno
del Guercino
giovane*

accademie bolognesi, e davvero tra le cose più singolari, peraltro da stare a pari alle scene più umane di Ludovico, quello che aveva interessato gli inizi pittorici del Guercino, e tale, in questo caso, da giungere intatto alla raccolta indagine del Centino.

A questo punto è opportuno rifarsi direttamente al disegno in questione. Intanto la sottile illuminazione che pare tradurre il Correggio a distanza giusta di un secolo, se ne veda l'impianto della figura sul terreno, la gamba ora intravvista e come affiorante da un panneggiare correggesco, mentre nel quadro sarà ammantata in un grembiule spesso, accanto al corsetto contadino; spesse saranno del pari le fasce, trattate con bianco netto attorno al bimbo, ovattato, nel disegno, entro lumeggiature dipanate con mano trepida. La stessa che ha avvolto in un'ombra discreta e piena di sorriso il chinare del capo, la bocca dischiusa, con un lumeggiare che si riprende pianamente allo Schedoni e che Guercino tenne presente sia per la 'Vergine fra due Santi' nella stessa Chiesa arcipretale di Cento, sia per la 'Madonna del Passero', ampiamente commentata dal Briganti nel 'Connoisseur' dell'agosto 1953.

Alla Madonna di Renazzo, raffigurata fra le nubi, e stretta con gesto affettuoso al bambino, il disegno del Louvre ancora si accosta per il lume naturale e per certe eleganze di panneggi leggeri, di così autentica immediatezza anche a confronto di altri fogli (Venezia, Accademia; Vienna, Albertina; Bologna, coll. Certani), editi dal Mahon ('Burl. Mag.', aprile 1957).

In seguito il Guercino ne rinforzerà il luminismo in senso monumentale, ma in questi primi anni egli si impone con la discrezione non disgiunta dal gusto per la pittura pura di cui s'è detto, ed il disegno ritrovato può aggiungere qualche elemento a quest'esordio.

Andreina Griseri

L'unica opera firmata di Luca de Wael.

I fratelli De Wael, Cornelio e Luca, sono presenti a tutti gli amatori d'arte nel doppio ritratto che il loro amico ed ospite Antonio van Dyck ne ha fatto nel 1625 e che oggi si conserva nella Galleria del Campidoglio a Roma. Mentre di Cornelio (nato il 7 Settembre 1592 e morto a Roma il 1 Aprile 1667) si conoscono parecchi quadri, nessuna opera

del fratello maggiore Luca (nato il 3 di Marzo 1591, morto il 25 Ottobre 1661) era finora identificata. Forse l'unica opera firmata col suo nome è di proprietà del Dott. Leo Collins a New York (tela di 71,8 x 94 cm.) /tav. 50/. È una scena popolare romana. È facile identificarne il luogo. È quella, che oggi si chiama 'Piazza di Spagna', colla chiesa della Trinità dei Monti sulla cima della collina e coll'obelisco ancora giù nella piazza, non ancora ornata dalla fontana fatta da Pietro Bernini nel 1629 e, naturalmente, prima della costruzione delle sontuose scale. In fondo si vede la Villa Medici.

*L'unica opera
firmata di
Luca de Wae*

In mezzo ai gruppi di figure popolesche si osservano due uomini che si avvicinano alla porta di una casa, a destra. /tav. 51/. Sono evidentemente i due fratelli pittori, di cui uno saluta la donna che si mostra alla finestra del primo piano.

La firma 'LUCAS DE WAEL' trovandosi proprio ai piedi di quest'uomo, è da supporre indicare un autoritratto. Questa identificazione è confermata dal confronto col quadro di Van Dyck nella Pinacoteca Capitolina, anzi serve a precisare chi dei due uomini nel quadro di Van Dyck sia Luca e chi sia Cornelio. Quello seduto sarebbe dunque il più anziano, Luca, e l'altro in piedi, Cornelio.

Sappiamo che i fratelli De Wael dal 1610 circa erano in Italia; che Cornelio, a parte due soggiorni di breve durata a Roma, aveva residenza a Genova fin dal 1613, e che morì a Roma nel 1666; mentre Luca nel 1628 era già ritornato nella sua patria Anversa, diventandovi membro della compagnia dei pittori. Ivi fece testamento il 13 Febbraio 1660 e morì l'anno dopo. Di Antonio van Dyck, sappiamo che dal 1622 era in Italia e nel 1627 tornò in patria. Chi sa che magari i due amici Luca De Wael ed Antonio van Dyck non abbiano fatto il viaggio insieme. In ogni caso il nostro quadro, la 'Piazza di Spagna', fu compiuto fra gli anni 1625-1627, contemporaneamente, è da credersi, col doppio ritratto della Capitolina.

A Luca De Wael il Soprani nelle sue *Vite dei Pittori... Genovesi* (Genova, 1674, p. 328) ha dedicato un breve capitolo separato, di cui un riassunto, nell'edizione del Ratti del 1768, è stato aggiunto alla vita del fratello Cornelio. La specialità di Luca erano i paesaggi. Nella collaborazione col fratello deve esser toccato a Luca il dipingere la parte di paesaggio in parecchie delle battaglie, con-viti, marine a bambocciate che oggi per solito vanno sotto

*L'unica opera
firmata di
Luca de Wael*

il nome di Cornelio. La tela firmata da Luca servirà di base per determinare la parte a lui spettante in qualche opera tramandataci sotto il nome del fratello.

L'opera firmata di Luca presenta nella pittura vedutistica romana una certa analogia con la 'Piazza di Pasquino' di Sinibaldo Scorza nella Galleria Nazionale di Palazzo Corsini a Roma. Pieter van Laer, detto il Bamboccio, stabilitosi a Roma nel 1626, ha reso famoso e universalmente conosciuto il genere delle scene popolaresche romane, al quale Luca De Wael, a quanto pare, è stato il primo ad avvicinarsi.

Per mettere in evidenza le differenze nell'arte dei due fratelli, ci pare utile aggiungere una 'Conversione di San Paolo' tipica opera di Cornelio /tav. 52/ di proprietà della Signora Jeanette Granwell a New York. Il cavallo impennato simile a quello della 'Battaglia' in Palazzo Rosso a Genova, ci fa ricordare la tradizione secondo la quale Antonio van Dyck avrebbe talvolta aiutato l'amico mettendo, supponiamo, qualche disegno a sua disposizione.

William Suida



1 - Atelier tedesco v. 1230-40: una vetrata dell'abside

Assisi, San Francesco superiore



2 - Vetrata della crociera di sinistra

Assisi, San Francesco superiore



3 - Particolare della vetrata precedente

Assisi, San Francesco superiore



4 - Particolare della vetrata precedente

Assisi, San Francesco superiore



5 - Particolare della vetrata precedente

Assisi, San Francesco superiore



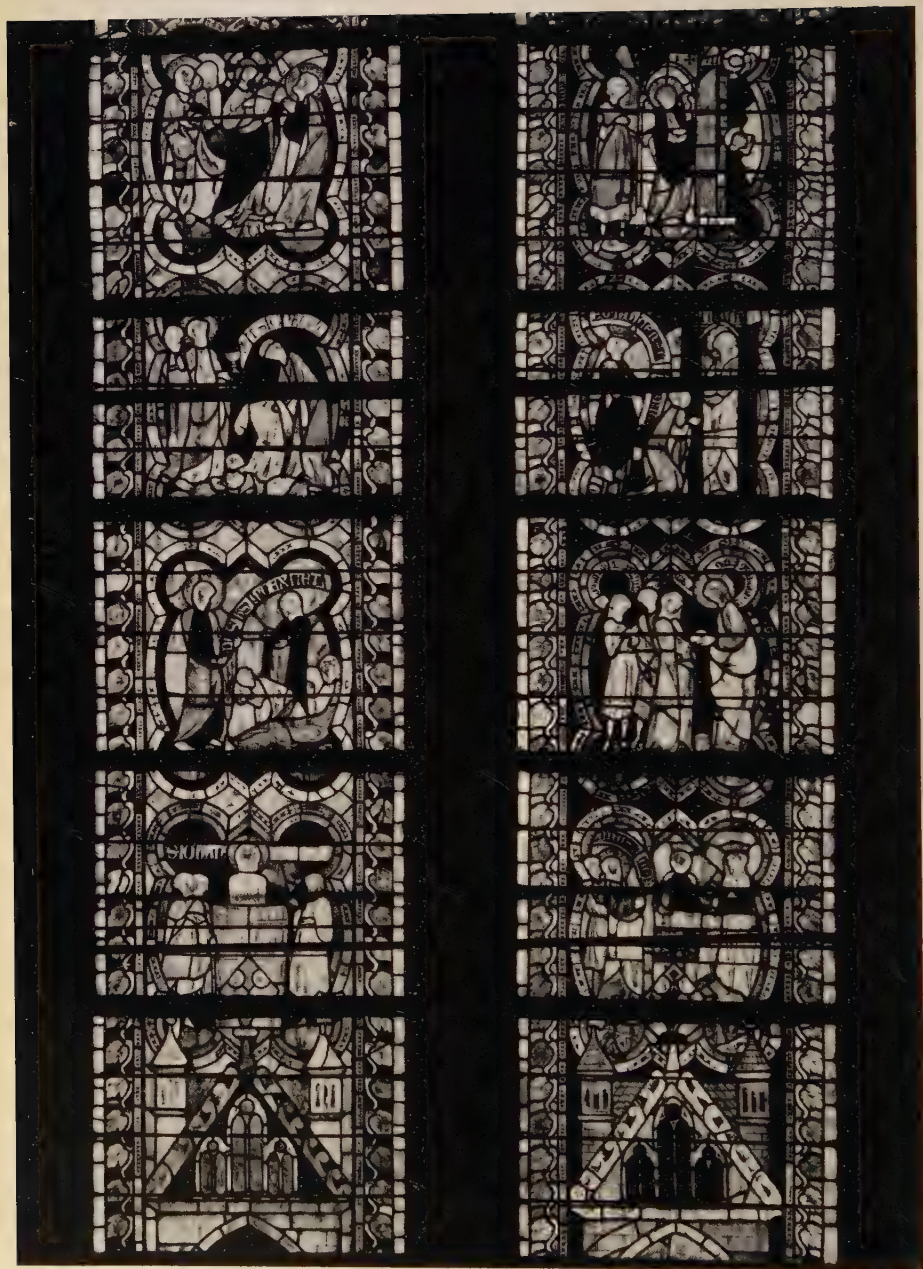
6 - Particolare della vetrata della crociera di destra

Assisi, San Francesco superiore



7 - Particolare della vetrata della crociera di destra

Assisi, San Francesco superiore



8 - Particolare della vetrata della seconda finestra di sinistra della navata

Assisi, San Francesco superiore



9 - Particolare della vetrata della quarta finestra di sinistra della navata
Assisi, San Francesco superiore



10 - Due tondi vitrei con la 'Morte della Vergine' (sec. XII?)



11 a - Giovan Francesco Zaccagni (1521-30)
Parma, Cappella della Concezione (esterno)



11 b - Parma, Cappella della Concezione (interno)



12 - F. Rondani (su cartone del Correggio): 'Profeta' con cartiglio

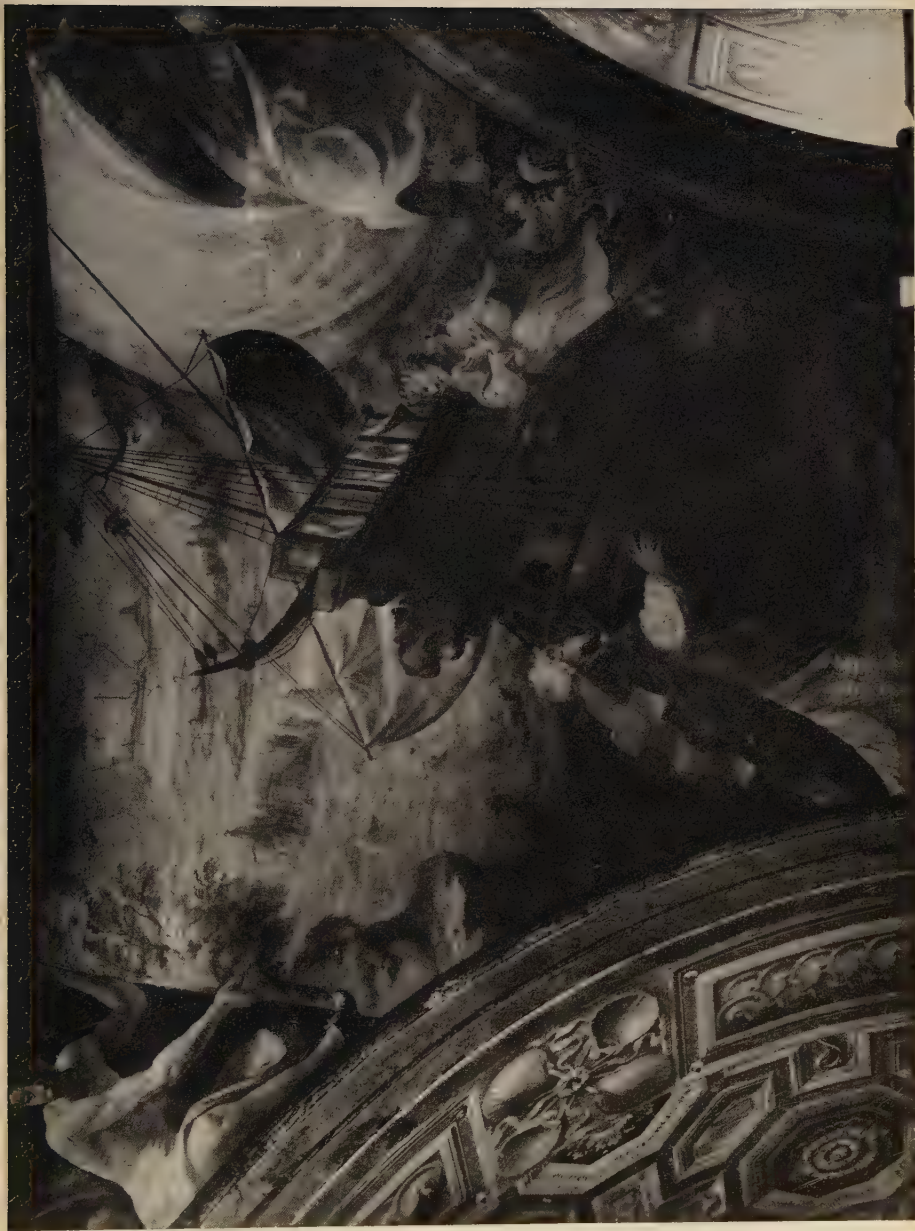


13 - F. Rondani: scene della 'Passione di Cristo' (1527)

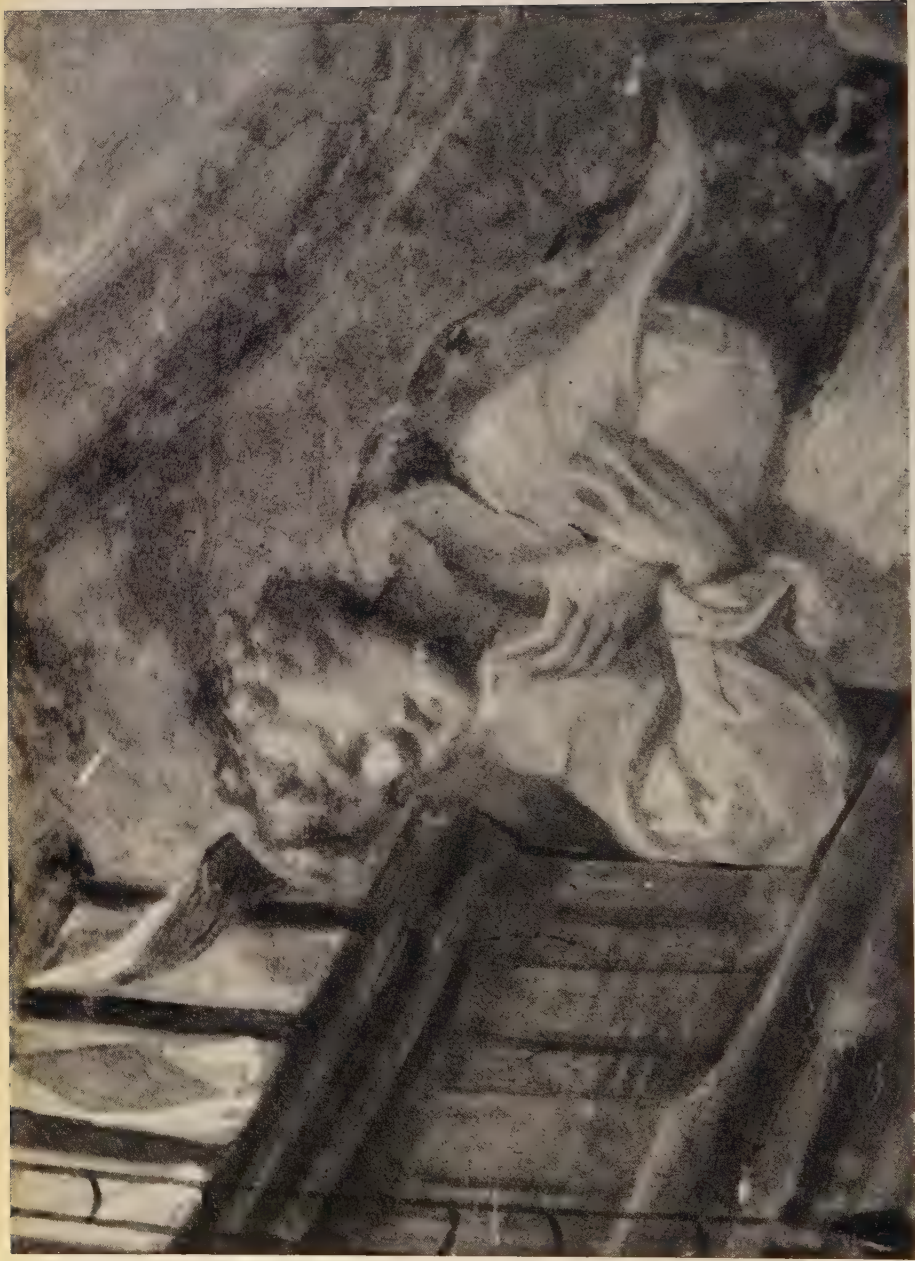


14 - M. A. Anselmi: disegno per l'affresco seguente

Windsor Castle



15 - Anselmi e Rondani: 'Miracolo di Sant'Anselmo'.



16 - Particolare (del Rondani) nell'affresco precedente

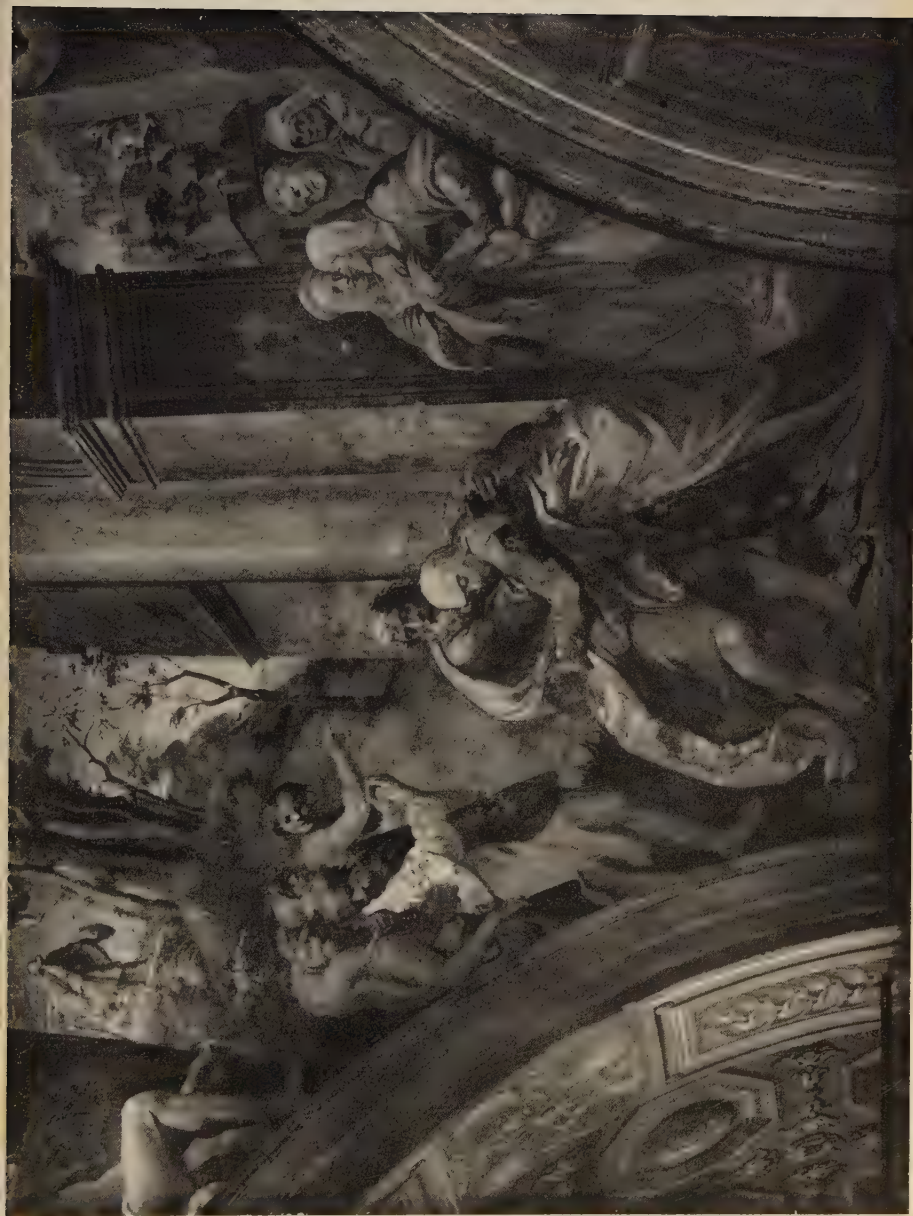


17 - F. Rondani (su cartone del Correggio): 'Sibilla'



18 - Anselmi e Rondani: 'Sant'Anselmo e la Vergine'

Parma, Capp. d. Concezione



19 - Anselmi e Rondani: 'Incontro di Anna e Gioachino'



20 - Anselmi e Rondani: 'Natività della Vergine'

Parma, Capp. d. Concezione



21 - M. A. Anselmi: 'Madonna e Bambino'

Parma, Capp. d. Concezione



22 - M. A. Anselmi: 'Santo Vescovo'

Busseto, Chiesa



23 - M. A. Anselmi: quadro della Santa Agnese (1526)

Parma, Duomo



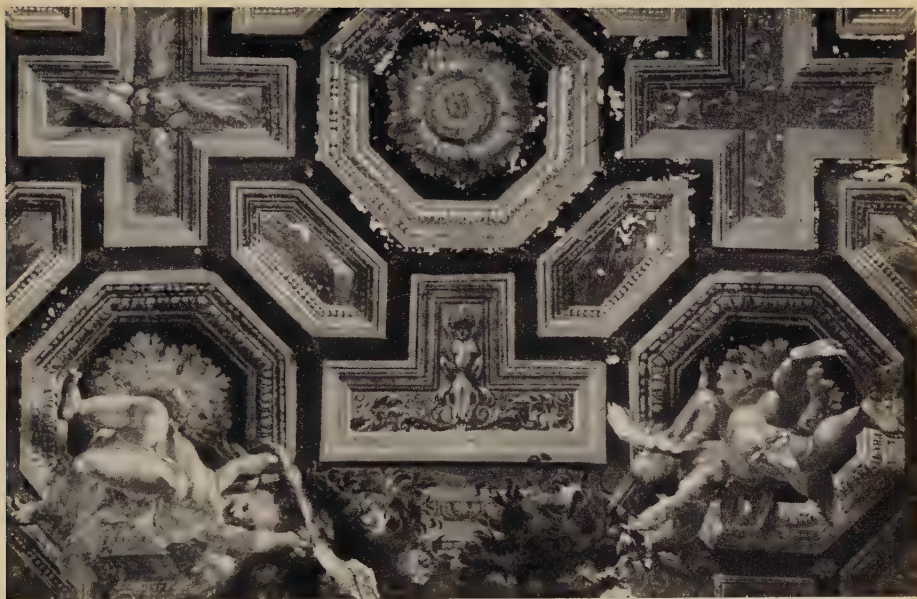
24 - M. A. Anselmi: 'Madonna col B. e Santi'



25 - M. A. Anselmi: Putti negli esagoni della cupola



26 - M. A. Anselmi: decorazione della cupola



27 a, b - Anselmi: particolari delle volte

Parma, Capp. d. Concezione



28 - G. Bedoli Mazzola: la 'Concezione' (già nella Capp. omonima)

Parma, Galleria



29 - Parmigianino: disegno per la 'Concezione'

Louvre, Gab. dei disegni



30 - O. Gentileschi: 'Circoncisione di Gesù'

Ancona, Chiesa del Gesù



31 - O. Gentileschi: particolare del dipinto precedente



32 - O. Gentileschi: 'Maddalena penitente' (particolare) Fabriano, Chiesa della Maddalena



33 - O. Gentileschi: particolare del dipinto precedente



34 - O. Gentileschi: 'Cristo nell'orto' (affresco)

Fabriano, San Venanzo



35 - O. Gentileschi: 'Cristo nell'orto' (partic. dell'affresco precedente)



36 - O. Gentileschi: 'Presca di Cristo' (affresco)

Fabriano, San Venanzo





38 - O. Gentileschi: due scene della 'Passione'

Fabriano, San Venanzo



39 - O. Gentileschi: 'Crocefissione di Cristo'

Fabriano, San Venanzo



40 - O. Gentileschi: 'Crocefisso' (particolare)

Fabriano, San Venanzo



41 - O. Gentileschi: 'Madonna dolente' (particolare)

Fabriano, San Venanzo





43 - O. Gentileschi: 'Angelo con la croce' (partic.)

Fabriano, San Benedetto



44 a - Segni di Bonaventura: 'San Giovanni'
Assisi, Vescovado (già Perkins)



44 b - Segna di Bonaventura: 'Santo Apostolo'
New York, Metrop. Museum (Blumenthal)



45 - Segna di Bonaventura: Polittico (da completare coi due Santi precedenti)

New York, Metropolitan Museum

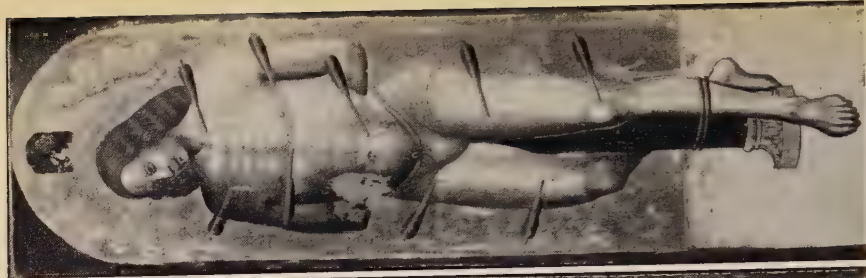


46 - Autore lombardo verso 1480 c.: 'Trittico ricomposto' (La Madonna in raccolta privata lombarda; i laterali nel Museo di Houston, U.S.A.)



47 - Autore lombardo del trittico precedente: 'Madonna col Bambino e Angeli'

Roma, collez. privata



48 - Anonimo autore lombardo v. 1470-80: 'Madonna adorante il Bambino al suolo fra i Santi Cristoforo, B. Giorgio da Cremona, S. Gio. Battista, San Sebastiano' (ricomposizione di polittico)

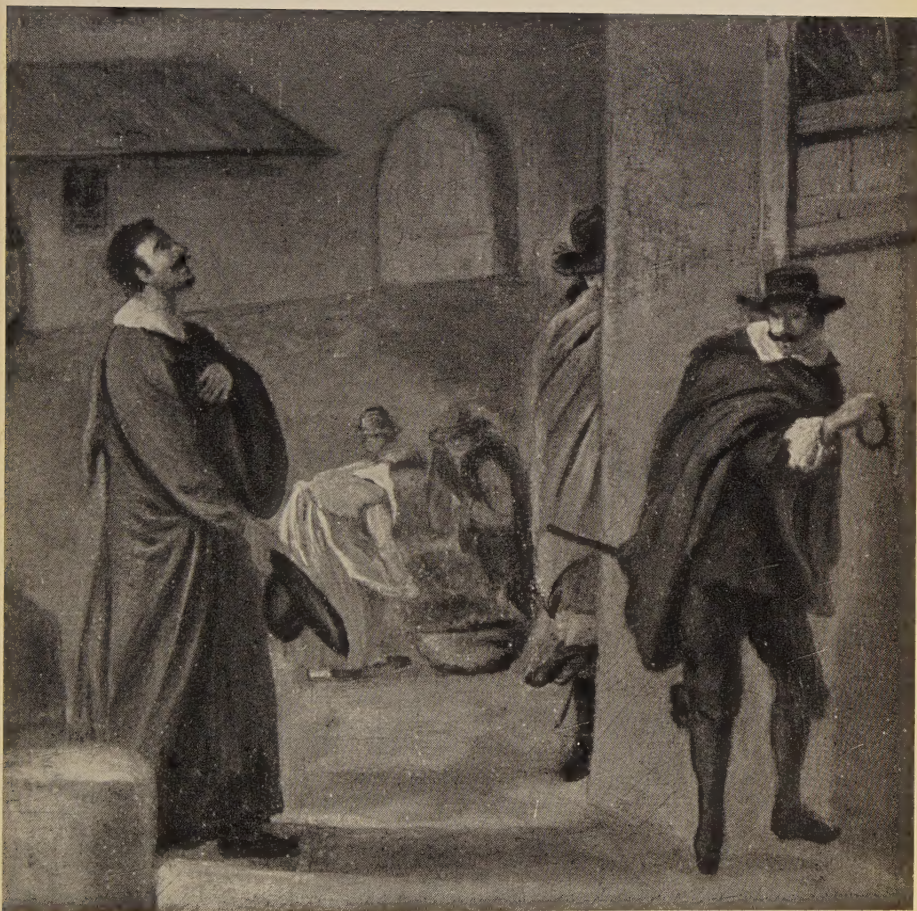


49 - Il 'Guercino': disegno (1616?) per il quadro giovanile con un miracolo di San Carlo
a Renazzo di Cento

Louvre, Gab. dei disegni



50 - Luca de Wael: 'Scena di genere alla Trinità dei Monti'



51 - Luca de Wael: particolare del quadro precedente con il ritratto dei fratelli Luca e Cornelio de Wael



52 - Cornelio de Wael: 'Conversione di San Paolo'

New York, Mrs. Jeanette Granboell

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

ATTILIO BERTOLUCCI - *La Capanna Indiana, poesie*, premio Viareggio 1951. Seconda edizione ampliata.

PIERO BIGONGIARI - *Il senso della lirica italiana*.

RAFFAELLO BRIGNETTI - *Morte per acqua, racconti*.

DIEGO MARTELLI - *Scritti d'arte a cura di Antonio Boschetto*.

GIORGIO BASSANI - *La passeggiata prima di cena, racconti*.

SILVIO D'ARZO - *Casa d'altri, racconto lungo*.

FAUSTA TERNI CIALENTE - *Cortile a Cleopatra, romanzo*.

CORRADO GOVONI - *Antologia poetica, - a cura di G. Spagnoletti*.

ANNA BANTI - *Il bastardo, romanzo*.

FERRUCCIO ULIVI - *Galleria di scrittori d'arte*.

CARLO BO - *Riflessioni critiche*.

GIULIANO LEGGERI - *Domenica sul fiume, romanzo*.

GIACINTO SPAGNOLETTI - *Le orecchie del diavolo, romanzo*.

VITTORIO SERMONTI - *La bambina Europa, romanzo*.

P. PAOLO PASOLINI - *La meglio gioventù, poesie*.

SANDRO SINIGAGLIA - *Il flauto e la briccola, poesie*.

ALESSANDRO PARRONCHI - *Artisti toscani del primo Novecento*.

SANSONI FIRENZE